

김 향 미 교수지도
석사학위 청구논문

R. Schumann의 판타지 연구
Fantasiestücke, Op. 12와 Fantasie,
Op. 17를 중심으로

2013

성신여자대학교 대학원

음 악 학 과

정 영 숙

R. Schumann의 판타지 연구
Fantasiestücke, Op. 12와 Fantasie,
Op. 17를 중심으로

김 향 미 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2013년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과

정영숙

인 준 서

정영숙의 석사학위논문으로 인준함

심사위원 _____ 장영심 _____ 인

심사위원 _____ 김성희 _____ 인

심사위원 _____ 김향미 _____ 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 로베르트 슈만 (Robert Alexander Schumann, 1810 - 1856)의 작품인 판타지 <Fantasiestücke, Op. 12>와 <Fantasie, Op. 17>에 나타난 독특한 표현 어법을 다룬다. 슈만은 성격소품에서 문학과 음악을 함께 연관지어 많은 곡들을 작곡하였는데 그 중 판타지는 낭만주의 음악을 표현하는데 적합했고, 이는 또한 슈만의 피아노 음악의 특성과 잘 어울린다.

슈만의 피아노 음악은 구성과 형식을 강조하기 보다는 음악적 내용과 시적 요소, 창의적인 문학적 요소를 본인의 작품 세계에 투영하여, 자신의 내면세계를 표현하는 경향이 농후하다. 이러한 특징은 슈만의 판타지 <Fantasiestücke, Op. 12>와 <Fantasie, Op. 17>에서 잘 나타나며 특히 그의 작품 Op. 12에서는 표제 음악적 요소가 두드러지며 작품 Op. 17에서는 자유로운 판타지의 형식과 소나타 형식을 결합하려 한 작곡가의 시도가 특징적이다.

본 논문에서는 슈만의 판타지 작품 Op. 12와 Op. 17의 연구를 통해 작품 안에 나타난 다양한 시적과 상상적 아이디어를 음악적 기법의 결합을 살펴봄으로써 슈만의 표현어법, 특히 판타지에서 나타난 문학적 상상력을 추적하여 그의 독특한 피아니즘을 해석하는 방법을 모색하는데 그 목적이 있다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
II. 판타지의 정의 및 변천과정	3
III. 슈만의 판타지	16
1. 슈만의 음악관	16
2. 슈만의 작품 안에서의 문학적 특징	17
IV. 슈만의 판타지 작품 분석 및 환상적 요소	22
1. Fantasiestücke, Op. 12	24
2. Fantasie, Op. 17	42
V. 결론	75

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 바흐의 판타지 목록	8
<표 2> 모짜르트의 판타지 목록	9
<표 3> 베토벤의 판타지 목록	11
<표 4> 낭만시대 작곡가들의 대표적 환상곡 목록	14
<표 5> 슈만의 피아노작품들 중 환상곡 목록	22
<표 6> Fantasiestücke, Op. 12의 악곡 구성	26
<표 7> Fantasie, Op. 17 악장별 형식과 조성구조	43

악 보 목 차

<악보 1> 모짜르트, <환상곡> K. 475, 마디 1-4	10
<악보 2> 모차르트, <환상곡> K. 475, 마디 166-169	10
<악보 3> 코플랜드, <피아노 판타지>, 마디 1-15	15
<악보 4> <아베그 변주곡> Op. 1, 마디 1-5	19
<악보 5> <사육제> Op. 9, A-S-C-H 를 나타내는 세 가지 형태	19
<악보 6> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 1-3	20
<악보 7> <숲속의 정경> Op. 82 제 4곡, 마디 1-4	20
<악보 8> <Fantasiestücke> Op. 12 제1곡, 마디1-6	28
<악보 9> <Fantasiestücke> Op. 12 제 1곡, 마디 81-88	28
<악보 10> <Fantasiestücke> Op. 12 제 1곡, 마디 85-88, <div style="padding-left: 40px;"><Fantasiestücke> Op. 12 제 2곡, 마디 1-2</div>	29
<악보 11> <Fantasiestücke> Op. 12 제 2곡, 마디 1-12	30
<악보 12> <Fantasiestücke> Op. 12 제 3곡, 마디 1-16	31
<악보 13> <Fantasiestücke> Op. 12 제 3곡, 마디 38-42, <div style="padding-left: 40px;"><Fantasiestücke> Op. 12 제 4곡, 마디 1-4</div>	32
<악보 14> <Fantasiestücke> Op. 12 제 4곡, 마디 1-9	33

<악보 15> <Fantasiestücke> Op. 12 제 4곡, 마디 57-69	33
<악보 16> <Fantasiestücke> Op. 12 제 5곡, 마디 1-10	35
<악보 17> <Fantasiestücke> Op. 12 제 5곡, 마디 69-73	35
<악보 18> <Fantasiestücke> Op. 12 제 5곡, 마디 1-6	36
<악보 19> <Fantasiestücke> Op. 12 제 6곡, 마디 70-85	37
<악보 20> <Fantasiestücke> Op. 12 제 7곡, 마디 1-13	38
<악보 21> <Fantasiestücke> Op. 12 제 7곡, 마디 63-81	39
<악보 22> <Fantasiestücke> Op. 12 제 8곡, 마디 1-6	40
<악보 23> <Fantasiestücke> Op. 12 제 8곡, 마디 85-119	41
<악보 24> 베토벤, <멀리있는 연인에게> Op. 98 제 6곡, 마디 9-10	43
<악보 25> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 14-19	44
<악보 26> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 69-71	44
<악보 27> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 156-160	44
<악보 28> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 295-301	44
<악보 29> 클라라 비크, <저녁 음악회> Op. 6 제 2곡, 마디 1-7	45
<악보 30> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 1-7	45
<악보 31> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 2-5	48

<악보 32> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 19-21	48
<악보 33> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 28-30	48
<악보 34> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 97-99	48
<악보 35> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 118-120	49
<악보 36> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 224-225	49
<악보 37> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 286-288	49
<악보 38> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 1-7	50
악보 39> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 41-44	50
<악보 40> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 60-88	51
<악보 41> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 105-200	52
<악보 42> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 22-30	53
<악보 43> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 121-137	53
<악보 44> 베토벤, <소나타> Op. 27-1 제 3악장, 마디 23-24	54
<악보 45> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 125-128	54
<악보 46> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 33-37	55
<악보 47> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 129-159	56
<악보 48> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 195-224	58

<악보 49> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 225-226	59
<악보 50> <Fantasie> Op. 17 제 1악장, 마디 295- 309	60
<악보 51> 베토벤, <소나타> Op. 101 제 2악장, 마디 1-11	61
<악보 52> 베토벤, <멀리있는 연인에게> Op. 9 제 4곡, 마디 1-5	62
<악보 53> <Fantasie> Op. 17 제 2악장, 마디 1-4	63
<악보 54> 베토벤, <멀리있는 연인에게> Op. 98 제 6곡, 마디 58-59	63
<악보 55> <Fantasie> Op. 17 제 2악장, 마디 22-24	64
<악보 56> <Fantasie> Op. 17 제 2악장, 마디 93-102	64
<악보 57> <Fantasie> Op. 17 제 2악장, 마디 114-121	65
<악보 58> <Fantasie> Op. 17 제 2악장, 마디 141-154	66
<악보 59> <Fantasie> Op. 17 제 2악장, 마디 186-198	67
<악보 60> <Fantasie> Op. 17 제 2악장, 마디 230-237	68
<악보 61> <Fantasie> Op. 17 제 3악장, 마디 1-11	70
<악보 62> <Fantasie> Op. 17 제 3악장, 마디 15-19	71
<악보 63> <Fantasie> Op. 17 제 3악장, 마디 20-30	71
<악보 64> <Fantasie> Op. 17 제 3악장, 마디 27-37	72
<악보 65> <Fantasie> Op. 17 제 3악장, 마디 123-142	73

I. 서론

로베르트 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)의 피아노 작품 중 판타지는 당시에 유행했던 낭만주의적 피아니즘을 표현한 작품이다. 슈만이 활동하던 시기는, 문학의 낭만주의에 영향을 받은 음악에서의 낭만주의가 유행하던 시기로 보편적인 질서를 해체하는 창조적인 ‘개인의 주관성’ 과 ‘감정 미학’ 을 중요시했다. 때문에 이 시기에 대중적인 인기를 누린 자유로운 형식의 ‘판타지’ 라는 장르는 낭만주의의 표현에 적합했으며, 많은 작곡가들은 판타지를 작곡했다. 슈만도 그 중 하나로, 그의 판타지는 많이 연주되는 레퍼토리라 할 수 있다.

슈만의 피아노 음악은 구성과 형식을 강조하기 보다는 음악적 내용과 시적 요소, 창의적인 문학적 요소를 본인의 작품 세계에 투영하여, 자신의 내면세계를 표현하는 경향이 농후하다. 그의 판타지 <Fantasiestücke, Op. 12>는 1837년에 출판되었고, <Fantasie, Op. 17>은 1836년부터 1838년 사이에 완성했다. 특별히 두 작품 모두 1836년과 관련이 있는데 이는 슈만 개인에게는 ‘슬픔의 해’ 이기도 하다. 슈만의 스승이자 클라라의 아버지인 비크로부터 그의 영원한 뮤즈인 클라라와 헤어질 것을 강요당하기 때문이다. 완강한 반대로 동 시기에 작곡가가 경험한 개인적 상실의 감정은 음악적 상상력과 결부되어 슈만의 판타지에는 독특한 작곡가의 내면세계가 나타난다.

본 연구는 제 1장, 판타지라는 장르의 탄생배경과 시대적 흐름을 거치며 어떻게 발전되어 졌는지 고찰한다. 제 2장, 슈만의 음악관을 살펴본다. 일찍이 슈만은 음악과 문학에 대한 관심을 가졌고 그러한 관심을 음악으로 표현하고

자 했던 작곡자가 판타지 작곡을 어떠한 상상력으로 접근했는지, 또 그의 작곡 기법을 고찰한다. 제 3장, 슈만의 판타지<Fantaiestücke, Op. 12>와 <Fantasie, Op. 17>의 작품연구로 작품의 작곡 배경을 알아보고 각 소품별, 악장별로 상세히 연구함으로써 곡이 어떤 배경을 가지고 작곡 되었고, 또한 곡이 어떻게 전개되어 나가는지 고찰한다. 이러한 슈만의 판타지 연구를 통해 낭만시대에 나타난 음악작품의 대표적 특징을 살펴보고, 슈만의 판타지에 나타난 다양한 시적, 상상적 아이디어와 음악적 기법의 결합을 살펴봄으로써 슈만의 독창적인 피아노 작품을 해석하는 방법을 모색하고자 한다.

II. 판타지의 정의 및 시대별 변천과정

1. 판타지의 정의

판타지아(Phantasia)라는 단어의 뜻의 어원은 그리스어에서 비롯되는데, 이는 상상력(Imagination), 상상의 결과물(Product of Imagination), 변덕(Caprice)이라는 뜻을 가진다. 일반적으로 이것은 15세기까지 유럽 언어권에서 통용되는 말이었다.¹⁾ 문학에서는 상상, 공상, 환상의 뜻을 가진 몽상적인 이야기 전반에 붙은 명칭으로 사용되었다. 그 후 15세기 후반에 이르러 특별히 음악적 의미를 내포해 기악음악의 작품에 ‘환상곡’이라는 명칭으로 사용되어졌다. ‘환상’이란 말은 사전적 의미로 보면 어떤 미지 세계에의 동경이나 혹은 현실로 이루어질 수 없는 일들에 대한 막연하지만 간절한 바람들을 상상의 힘을 빌어 구체화 하는 것을 뜻한다. 환상의 요소는 문학에서 출발하였으며, 환상적인 이야기는 독창적이며, 종종 과거, 또는 상상력에 의해 멀리 갈 수 없는 곳에서 일어난다.

판타지아(Fantasia)는 유럽 각 나라에서 다양한 용어로 불리었다. 영국에서는 ‘Fantasy,’ 독일에서는 ‘Phantasie,’ 이탈리아에서는 ‘Fantasia,’ 그리고 프랑스에서는 ‘Fantasie’ 로 알려졌다.²⁾ 당시 유럽 각국은 나라마다 각기 다른 해석을 보였다. 예를 들어, 이탈리아에서는 프레스코발디의 <오르간을 위한 판타지> (1608)에 나타난 음악적 특징을 살펴보면 주로 두개에서 세 개의 성부를 가진 오르간 기악곡이다. 이 멜로디는 주제를 변주하며 발전해 나간다. 스페인에서의 판타지는 즉흥연주의 일종으로 행해졌다. 영국의 경우, 한 개 이

1) Christopher D. S. Field, “fantasia,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 8, (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), p. 545.

2) 본 논문에서는 이하 판타지로 표기한다.

상의 주제를 다루는 기악곡 형태의 모방적 작곡법을 쓰는 판타지로 팬시(Fancy)라 불렸으며 성악 모테트³⁾를 기원으로 새로운 창작 선율에 기초한 기악곡을 의미했다. 프랑스에서는 17세기 이후 나타났으며 건반악기를 위한 음악이었다. 네덜란드에서는 스벨링크의 판타지에서 푸가형식으로 된 제시부는 다른 대주제를 가진 부분으로 연결되며 주제의 리듬이 확대, 축소된다. 독일에서는 하슬러, 프로베르거, 샤프트 등이 이탈리아의 프레스코발디와 네덜란드의 스벨링크의 판타지에서 영향을 받았고, 독일 교회에서는 개신교 찬송가의 주제를 자유롭게 편곡하여 연주했다.⁴⁾

음악장르에서 판타지는 시대에 따라, 작곡가에 따라 내용과 형식면에서 많은 변화가 있었다. 판타지를 어떤 한 음악형식의 하나로 정의하기는 어려우며 보통 다섯 가지로 분류되어진다.⁵⁾ 첫째, 16세기에서 17세기의 기악곡의 명칭으로, 류트(Lute), 건반악기, 또는 기악 합주를 위해 작곡 되어진 곡들이다. 둘째, 즉흥적 성격을 가진 곡이다. 대표적 작품들로는 바흐(Johan Sebastian Bach, 1685-1750)의 <반음계적 환상곡과 푸가 Chromatische Fantasie und Fuga, BWV 903>과 모짜르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 <환상곡 Fantasie, K.397>과 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 <환상곡 Fantasie, Op. 77>등이 있다. 셋째, 몽환적, 몽상적 분위기를 띤 낭만시대의 성격소품곡들이다. 여기에는 슈만의 <Fantasiestücke, Op. 12>과 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 <환상곡 Phantasien, Op. 116>이 속한다. 넷째, 소나타 형식에서 변형된 자유로운 소나타이다. 여기에 속하는 작품으로 베토벤의 <소나타, Op.27, No.1, 2>에서 1악장에 베토벤은 ‘환상

3) 모테트: 중세 르네상스 시대 종교 음악으로 주로 사용되던 무반주 다성 성악곡이다. 13세기 부터 오늘날까지 오랜 시간을 거쳐 발전해왔기 때문에 그 형태가 매우 다양하다.

4) 홍정수 외, 『두길 서양음악사 1』 (경기: 나남출판, 2006), p. 136-137.

5) Willi Apel, "Fantasia," *Harvard Dictionary of Music*. (London: Heinemann Educational books, 1970), p. 307-308.

곡 풍으로 (quasi una Fantasia)' 라고 지시하고 있다. 또한 대규모의 소나타 형식을 보이는 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)의 <방랑자 환상곡 Wanderer Fantasie, Op. 15>과 슈만의 <환상곡 Fantasia, Op. 17>이 있다. 다섯째, 오페라의 아리아 등을 계속해서 연주하도록 한 곡으로 자유롭게 즉흥적으로 작곡된 판타지이다. 대표적 작품으로 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)의 <돈주앙의 회상 Reminiscences de Don Juan>이 있다.

이렇게 판타지는 기악곡의 한 명칭으로, 즉흥적 성격의 기교적인 곡으로, 변형된 소나타로, 단악장의 소품곡으로 변모하면서 '판타지' 라는 이름이 붙여졌다.

2. 판타지의 시대별 변천과정

판타지는 일반적으로 정해진 형식 없이 자유롭게 작곡된 즉흥연주법 같은 기악곡을 의미한다. 즉흥연주는 르네상스 시대에서도 기악 악기에서 널리 행해졌다. 당시 즉흥연주 방법은 원래 있던 선율을 정선율로 하고 여기에 다른 성부를 추가하거나 정선율을 장식 또는 변형해 연주 했다. 15세기 말과 16세기 초부터는 처음으로 기악 음악가들이 춤 리듬과 빌려온 선율로부터 완전한 독립적인 음악 유형들을 개발했다. 이것들은 기존 선율에 기초하지 않고 음악적 아이디어를 변화시키면서 자유롭게 전개시켜 가는 곡들이었다. 이런 즉흥적 양식의 작품들은 판타지라고 불려졌다. 이와 비슷한 곡들을 전주곡(Prelude)⁶⁾, 리체르카레(Ricercare)⁷⁾, 칸초나(Canzona)⁸⁾, 토카타(Toccat)⁹⁾

6) 전주곡: 15-16세기에 걸친 전주곡은 패시지나 화음이 교체하는 자유로운 음악 양식의 짧은 (10~20마디 정도) 악곡이었다.

7) 리체르카레: 이탈리아 어의 '탐색하다' 또는 '찾아보다' 라는 데서 그 어원이 비롯한 것으로 처음에는 류트음악, 그 후에 건반음악과 양상블 음악에 적용되어지며 대부분의 작품들이 모

와 같은 제목으로 소개되었다.¹⁰⁾

1) 16세기

16세기 판타지는 엄격한 대위법적 모방형태였다. 16세기 초 기악 작곡가들은 빌려온 선율로부터 완전히 탈피해 독립적인 음악 유형을 개발하였고, 이탈리아 건반 음악에서 나타난 모방 대위법 형식을 한 걸음 더 발전시켰다. 최초로 기악 음악에서 판타지라는 용어는 1520년에 코터(Hans Kotter, 1485-1541)와 크레버(Leonhard Kleber, 1490-1556)의 숫자악보인 타블라처(Tablature)¹¹⁾에서 나타난다. 코터의 판타지는 프렐류드와 푸가로 구성되어있다. 크레버의 두 개의 환상곡은 여러 개의 주제를 가지고 모방하면서 자유롭게 전개된다.¹²⁾ 16세기 말에 영국에서 포인츠(Points)라는 명칭을 붙인 작품들이 한 개의 주제만 이용하는 모방적인 작곡기법이 있고, 또한 팬시(Fancy)라 불리는 한 개 이상의 주제를 사용하는 규모가 큰 작품들이 있는데, 이것은 판타지아에 해당하는 것들이었다.¹³⁾ 또한 모방과 대위법적으로 쓰여진 작품들을 성악의 모테트로부터 발생한 리체르카레와 판타지아는 구별 없이 혼용되어 사용 되어졌다.

방적 대위법으로 쓰여졌기 때문에 내용적으로 볼 때 기악적 모테트라는 뜻을 지니게 되었다.

8) 칸초나: 16세기의 프랑스 상송에서 파생한 16~17세기 이탈리아의 기악곡이다.

9) 토카타: 건반악기의 즉흥연주에서 발생했다고 할 수 있는 건반악곡이다.

10) 이영민, 『르네상스 음악』 (서울: 음악세계, 2007), p. 247.

11) Tablature: 15-18세기 유럽에서 성행한 기보법으로 5선보에 의하지 않고 알파벳 문자나 숫자를 써서 음표를 표기하는 방법이다.

12) Willi Apel, "Fantasia," Op. cit, p. 308.

13) F. E. Kirby, 김혜선 역, 『A Short History of Keyboard Music』 (서울: 도서출판 다리, 2002), p. 57.

2) 17세기

17세기 판타지는 주제를 변화시키거나 박자의 변화, 다양한 리듬 등의 사용으로 엄격한 모방 대위법에서 점차 자유로운 기법으로 작곡 되어졌다. 판타지는 점차 단순한 리체르카레보다 규모가 크고 한층 복잡한 구조를 가지게 되었다. 리체르카레는 한 개 또는 몇 개의 주제를 기초로 하여 만들어졌으며 판타지는 리체르카레보다 더 큰 규모와 더 빌려온 주제와 복잡한 구조를 가지고 있으며 즉흥적인 성격이 강하다. 판타지는 주로 푸가와 함께 짝을 이루어 나타나며, 엄격한 양식으로 씌어진 푸가에 대립되는, 아주 자유롭고 즉흥적인 양식을 뜻하게 된다.¹⁴⁾ 대표적 작곡가로 네덜란드의 작곡가 스벨링크(Jan Pieterzoon Sweelink, 1562-1621)가 있으며, 그의 <오르간 판타지>에서는 여러 층의 단성부가 메아리처럼 나타나며, 주제가 확대되거나 축소된다. 특히 독일의 작곡가 샤프트(Samuel Scheidt, 1587-1654)는 개신교 찬송가를 자유로운 곡으로 편곡하여 연주했는데, 이를 코랄 판타지라 하였다.

4) 18세기

18세기에는 건반악기의 중심지로 독일이 부상한다. 점차 판타지는 자유로운 형식으로 작곡되며, 기교적으로 즉흥 연주되는 경향이 크며 기악음악에서 인기 있는 장르가 되었다. 이 시대의 판타지는 바흐에 의해 중요한 위치를 차지하게 된다. 바흐의 클라비코드나 하프시코드를 위한 작품 중에 다수의 판타지가 발견된다. <표1>

바흐는“판타지는 박자에 따라 작곡되거나 또는 즉흥 연주되는 다른 곡들 보

14) 홍정수 외, Op. cit, p. 136.

다 더 많은 조를 거치면서 진행하고 박자를 재지 않을 때 자유로울 수 있다.”
고 하였으며 판타지의 배경이 즉흥연주에 있음을 말한다.

<표 1> 바흐의 판타지 목록

제목	작품번호	작곡 연도
반음계적 환상곡과 푸가 D 단조 (Chromatic Fantasy and Fugue d minor)	BWV 903	1720-1723년 1730년 개작
환상곡과 푸가 A 단조	BWV 904	1725년 경
환상곡과 푸가 D 단조	BWV 905	불명
환상곡과 푸가 C 단조	BWV 906	1738년 경
환상곡 G 단조	BWV 917	1710년경
론도에 의한 환상곡 C 단조	BWV 918	불명
환상곡 C 단조	BWV 919	1720년 경
환상곡 G 단조	BWV 920	불명
전주곡(환상곡) C 단조	BWV 921	1710년 경
전주곡(환상곡) A 단조	BWV 922	1710년 경

바흐의 환상곡은 대위법적, 토카타풍의 푸가적인 요소를 여러 가지 색채적인 혼합을 통해서 전개되는 특징이 있다.¹⁵⁾ 특히 <반음계적 환상곡과 푸가 BWV 903>에 나타나는 특징으로 확대된 선율법으로 자유로운 넓은 아르페지오 음형의 시작으로 화려하며, 긴장감 높은 변화 화성의 사용으로 자유로운 전조를 하며, 급격한 분위기로의 전환이 잦다. 이러한 즉흥적 요소와 화성의 사용은 18세기와 19세기 판타지의 발전을 위한 출발점이라 볼 수 있다. 바흐의 극적이고 자유로운 환상곡의 기법은 더욱 풍부한 화성을 바탕으로 C. P. E Bach 에 걸쳐 모짜르트까지 이어지며 고전주의 협주곡의 카덴차에 영향을 미쳤다. 이러한 17세기 판타지의 즉흥적 요소와 변화 화성의 사용 등 음악적 표현은 18세기와 19세기 판타지의 발전을 예고했다.

15) Hugo Leichtentritt, 최동선 역, 『Musical Form』 (서울: 현대음악, 1998), p. 213.

5) 고전시대

고전시대의 판타지는 바로크 시대 음악의 다성음악(Polyphony)을 기초로 하여 크고 작은 주제와 소재를 발전시키고 있다. 더 이상 대위법적 구성에 얽매이지 않고 춤곡, 소나타, 전주곡, 토카타 등 다른 음악장르의 양식을 판타지 작품 안에 담아냈다. 고전시대 판타지는 주로 기악음악에서 소나타 형식을 빌려 자유롭게 작곡 되어졌는데, 대표적 작곡가로는 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 모짜르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 베토벤(Ludwig Van Beethoven, 1770-1827) 등이 있다.

하이든은 단 한 작품 <환상곡 다장조, Fantasy in C Major>을 작곡하였다. 이작품은 소나타의 마지막 악장 형식을 빌리고 있으며, 론도풍의 3/8박자로 단순한 테마 모티브가 다양한 형태로 등장한다. 또한 바흐의 영향을 받아 대위법적인 다성음악 사용과 즉흥적인 조성변화를 보인다.

이에 반해 모짜르트는 5곡의 판타지를 작곡했다. <표 2>

<표 2> 모짜르트의 판타지 목록

제목	작품번호	작곡 연도
오르간을 위한 환상곡 G 단조	K. 522(528a)	1787년
자동 오르간을 위한 환상곡 F 단조	K. 608	1791년
피아노를 위한 환상곡과 푸가 C 단조	K. 394(383a)	1782년
환상곡 A 단조	K. 397(385g)	1782년
환상곡 C 단조	K. 475	1785년

모짜르트는 판타지 요소를 항상 소나타 형식과 함께 사용했다. 주제, 악상의 발전, 리듬법, 화성법등을 완전히 소나타적으로 작곡했다. 그의 판타지 스타일은 하나의 주제에서 다른 주제로 재빠른 도약을 하며, 감정표현에 변화를

주며, 화성을 자유자재로 쓰며 조바꿈을 하였다는데 그 특징이 있다.¹⁶⁾ 모짜르트의 판타지 중 가장 뛰어난 작품인 <환상곡 K. 475>은 여러 개의 대조적인 5개의 에피소드들(episode)로 구성하고 5개의 에피소드 부분들은 하나로 결합된다. 종결구에는 제시부의 Adagio를 같은 동기적 소재를 가지고 전개된다. 즉 서두와 코다는 같은 동기적 소재를 가지고 재현시킴으로써 작품 전체에 통일성을 부여한다. <악보 1>, <악보 2>

<악보 1> 모짜르트, 환상곡 K. 475, (마디 1-4)



<악보 2> 모차르트, 환상곡 K. 475 (마디 166-169)



베토벤은 소나타 형식에서의 빌려온 악장으로 소나타 안에서 결합한 2개의 판타지와 독립적인 2개의 판타지를 작곡했다. <표 3>

16) Ibid., p.213

<표3> 베토벤의 판타지 목록

제목	작품 번호	작곡 연도
환상풍 소나타 (Sonata quasi und Fantasia)	Op. 27, No. 1, 2	1801년
환상곡 G 단조 (Fantasia in g minor)	Op. 77	1809년
합창 환상곡 (Choral Fantasie)	Op. 80	1808년

베토벤은 소나타에서 판타지 요소를 결합해 작곡했다. 즉 그의 판타지는 즉흥연주와 같은 아이디어를 바탕으로 주요 모티브가 순환적으로 나타나는 특성이 있다. 베토벤의 소나타에서도 모짜르트와 같은 다양한 판타지적인 특징이 나타난다. 판타지 요소들은 소나타 형식 안에서 1악장은 소나타 형식 악장과는 다른 구성을 취하고, 나머지 악장에서는 일반적 소나타 형식을 따른다. 예를 들어 <환상곡 G 단조, Op.77>는 하나의 악장으로 단순한 모방과 반복을 벗어나 다양한 셈여림의 사용과 감 7화음, 화려한 음형, 빠르기, 리듬의 변화를 통해 환상적인 분위기를 나타내며, 악상의 구상이 매끄럽지 않고 악상이 급하게 변하는 등의 대조를 이루면서 발전해 나간다.

6) 19세기: 낭만시대

낭만시대에 들어서 판타지는 보다 규모가 커지고 개인의 감성과 정서를 포함시킨 완전히 자유로운 악곡으로 발전했다. 18세기 말에 미술과 문학에서 출발한 낭만주의 운동은 과거 고전주의의 엄격함을 거부하고 자유로운 독창성을 가장 우선시하며 음악에까지 영향을 끼쳤다. 이러한 성격의 ‘낭만주의’ 는 ‘환

상'을 자극하기 좋은 소재를 의미했다. 여기서 소재들이란 시간적, 공간적으로 멀리 떨어진 내용, 즉 몽상적, 요술적, 모험적, 신기한 이야기 등을 다루는 것이었다.¹⁷⁾ 이는 낭만주의 음악이 추구하는 감정미학 이상과 판타지가 가지는 특징이 일치하며 낭만주의 작곡가들에게 판타지는 가장 선호되는 음악 장르가 되었다. 낭만시대 판타지는 피아노곡에서 많은 비중을 차지하고, 비르투오소 음악으로 최고의 전성기를 누린다. 형식면에 있어서는 작곡자의 형식 구성에 자유를 제공하여 크기와 범위가 확대되었다. 고전시대에서 발전한 규모가 큰 소나타 등으로 등장 하고, 여러 소품으로 이루어진 성격 소품의 표제 음악으로 등장한다. 특히 소나타 형식과 융합된 부분이 상당히 많은데 낭만주의 작곡가들은 이 소나타 형식을 바탕으로 그들의 자유로운 정서를 마음껏 표현하고자 하였다. 판타지는 더 이상 즉흥연주 성격의 곡이 아닌, 주제의 사용과 기교적 작곡에 더 큰 자유를 부여 받으며 곡의 내용 안에 작곡가의 정서를 담은 환상적인 곡으로 탈바꿈 된 것이다.

대표적인 예는 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869)의 <환상 교향곡 Symphonie Fantastique>이다. 이 곡에 붙은 '어느 예술가의 생애와 에피소드 Episode de la vie und Artiste' 라는 부제에서도 알 수 있듯이 이 음악은 자신의 감정, 체험을 자전적으로 다룬 작품이다. 이러한 자신의 감정과 체험을 바탕으로 음악을 진행시키는 것은 형식이 아니라 낭만적인 환상이었다. 낭만주의 작곡가들에게 있어 판타지는 그들의 시적 감상과 서정성을 표현하는 수단이었다. 때문에 많은 낭만주의 작곡가들은 다양한 형식의 판타지를 작곡하였다. 이 시대의 판타지는 크게 세 가지로 분류된다. 첫째, 슈베르트, 쇼팽, 슈만 등의 작품에서 보여지는 큰 규모의 소나타로 구성된 판타지이다. 둘째, 슈만, 브람스 등의 작품에서 보여지는 성격소품 판타지이다. 셋째, 리스트에

17) 홍정수, 오희숙, 『음악미학』 (서울: 음악세계, 2004) p. 157.

의해 편곡되거나 인용된 오페라의 아리아 선율을 곡에 인용하거나 접속곡 형태로 하나의 곡으로 만든 판타지이다. 판타지의 이상과 낭만주의 시대의 특성과 맞물리면서 슈베르트, 멘델스존, 쇼팽, 슈만, 리스트, 프랑크, 브람스 등 다수의 낭만주의 작곡가들에 의해 작곡 되어졌다. <표 4>

<표 4> 낭만시대 작곡가들의 대표적 환상곡 목록

작곡가	작품 목록	작품 번호	작곡연도
F. Schubert	Fantasie, G 단조	D. 48	1813년
	Wanderer Fantasie, C 장조	D. 760	1822년
	Fantasie, G 단조	D. 940	1828년
F. Mendelssohn	Fantasia, E 장조	Op. 15	1827년
	3 Fantasie (Am, Em, Em)	Op. 16	1829년
	Fantasie, G 단조	Op. 28	1833년
F. Chopin	Fantasie Impromptu, C# 단조	Op. 66	1834년
	Fantasie, F 단조	Op. 49	1841년
	Polonaise Fantasy, A b 장조	Op. 61	1845~1846 년
R. Schumann	Fantasiestücke	Op. 12	1837년
	Fantasia, C 장조	Op. 17	1836~1838 년
	3 Fantasy Pieces	Op. 111	1851년
F. Liszt	스위스의 2개의 선율에 의한 낭만적 환상곡		1835~1836 년
	스페인 풍의 주제에 의한 환상적인 론도		1836년
	스페인의 노래에 의한 연주회용 대환상곡 (판당고, 호타, 카추차)		1845년
C. Franck	제 1 환상곡	Op. 11	1844년
	제 2 환상곡	Op. 12	1844년
	Fantasie	Op. 13	1844년
	Fantasie for Piano	Op. 15	1845년
J. Brahms	Fantasiën	Op. 116	1892년

7) 20세기

19세기 말 인상주의 작곡가 드뷔시나 라벨은 판타지라는 제목의 작품을 작곡하지 않았다. 20세기에 들어서면서 다시 작곡가들은 판타지에 관심을 가졌으며, 대표적 곡으로 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 <환상곡 Fantasie, Op. 47>과 미국 작곡가 코플랜드(Aaron Copland, 1900-1990)의 <피아노 환상곡 Piano Fantasy>이 있다. 쇤베르크의 판타지는 조성에 의하지 않고 12음 기법¹⁸⁾에 기초한 화려한 구성의 리듬 패턴과 감각적인 음색으로 현대적 기법을 사용했다. 코플랜드의 판타지는 20세기의 독특한 피아노 작품 중 하나로 감각적인 10개의 음으로 된 ‘음열’을 토대로 화려한 리듬 패턴이 서로 교대되는 대조적인 부분들이 있는 표현주의 기법을 보여준다.¹⁹⁾ <악보 3>

<악보 3> 코플랜드, <피아노 환상곡> (마디 1-15)

The image shows a musical score for Aaron Copland's 'Piano Fantasy' (measures 1-15). The score is in 2/2 time and features a 12-tone scale. It includes dynamic markings like 'ff' and 'ff clangorous', and performance instructions such as 'Ped. on each note' and 'Ped.'. The composer's name 'AARON COPLAND (1955 - 57)' is at the top right. Measure numbers 1 through 10 are indicated below the notes.

18) 12음 기법: 쇤베르크가 창시한 작곡기법이다. 도데카포니(Dodecaphony)라고도 하며, 조성 음악에 존재했던 으뜸음을 전혀 인정치 않고 1옥타브 안의 12개음(흰건반7개, 검은 건반 5개)에 모두 동등한 자격을 주어 이를 일정한 산술적 규칙에 따라 배열 진행시키는 음악이다.

Ⅲ. 슈만의 판타지

1. 슈만의 음악관

슈만은 문학과 음악 두 분야에서 모두 그의 재능을 보여준 전형적인 낭만주의 작곡가로 평가된다. 낭만주의의 음악은 현실에는 없는 무언가에 대한 동경, 꿈과 환상, 무제한한 주관주의와 감정 지상주의가 특징이다. 그들은 기쁨과 슬픔, 정열과 서정성, 활기와 절망 등 인간의 모든 직접적인 감정을 표현하고자 한다.²⁰⁾ 이렇듯 슈만의 작곡 경향은 음악적 구성과 형식보다는 시적인 선율과 내면의 표현을 중심으로 하였다. 슈만의 모음곡집이나 개별 작품에 제목을 붙이는 것이 그의 음악적 특징인데, 이러한 제목들을 살펴보면 슈만은 그의 음악에 음향의 형태뿐 아니라, 어떤 식으로든 음악 외적인 시적 환상 또는 문학적 형식을 담으려 했다는 것을 알 수 있다. ²¹⁾

슈만은 쇼팽(Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849)과 더불어 19세기 전반기를 장식하는 가장 탁월한 피아노 음악 작곡가로, 작곡 초기부터 1840년까지는 피아노 음악만을 작곡하였다. 이는 지나친 테크닉의 연습으로 손가락부상을 입으면서 피아니스트의 꿈을 포기할 수밖에 없었지만, 피아노에 대한 열정만큼은 포기할 수 없었기 때문이라고 보여 진다. 슈만은 유년기부터 문학에 심취해 있었다. 그의 아버지는 서적상을 하며 출판업자였는데, 어린 슈만이 일찍부터 문학적인 소질이 뛰어난 것은 이런 자라온 환경과 무관하지 않다. 그는 당대의 문학가 장 폴(Jean Paul Richter, 1763-1825)과 호프만(E.

19) J. Gillespie, 김경임 역, 『피아노 음악』 (대구: 계명대학교, 2005), p. 517.

20) Willi Apel, 한국음악교재연구회 역 『피아노 音樂史』 (서울: 세광음악 출판사, 1995), p. 204.

21) D. J. Grout, 편집국 역, 『A History of Western Music』 (서울: 세광음악 출판사, 1996), p. 676.

T. A. Hoffmann, 1776-1822)의 문학에 많은 영향을 받았으며, 그 중 장 폴의 소설은 슈만의 생각과 음악에 깊은 영향을 주었다. 그의 소설들은 공상적이고 낭만적인 이미지로 가득했고, 갑자기 분위기가 전환되거나 돌연 흐름이 중단되는 전개 방식을 즐겨 썼다. 슈만은 장 폴로부터 빠르게 변하는 분위기를 묘사하는 법을 배웠으며, 슈만의 글 도처에 ‘장 폴식으로 표현하자면’과 같은 말들이 있고, 슈만 스스로 “장폴에게서 나의 음악선생에게서 배운 대위법보다 더 많은 대위법을 배웠다.”²²⁾ 라고 말하면서 슈만은 스스로 장 폴을 평생 음악적 스승으로 삼았다.

2. 슈만의 작품 안에서의 문학적 특징

슈만은 단순히 텍스트에 곡을 붙인 것이 아니라 문학화 된 음악을 작곡했다.²³⁾ 슈만의 피아노 작품에서 몇 가지 문학과 관련된 특징들이 나타난다. 그 특징들을 살펴보면 첫째, 슈만의 피아노 작품들은 성격소품(character piece)²⁴⁾이 많다. 성격소품은 그의 피아노 음악 중 가장 중요한 장르로 문학적 내용을 담은 작은 정경의 연속으로 서술되는 공상적인 이야기들이다. 작품의 예로 장 폴의 소설 「가난한 변호사 Siebenkas」와 관련된 피아노 곡으로 <꽃의 곡 Blumenstück, Op. 19>이 있으며 「한창 장난할 나이, Flegeljahre」의 마지막 장면인 가면무도회 장면을 음악화시킨 <나비 Papillons, Op. 2>와 <사육제 Carnaval, Op. 9>가 있다.²⁵⁾ <간주곡 Intermezzi, Op. 4>에서는 괴

22) 홍정수, 오희숙, Op. cit, p. 255.

23) 김희열, “독일 가곡과 슈만의 문학적 음악세계,” 『독일문학』 제 109집, (2009), p. 169.

24) 성격소품: 낭만주의 작곡가들에게 애호되는 장르였는데 그 이유는 형식이 A-B-A로 매우 간단하고 작곡가의 기분이나 감정, 판타지를 자유롭게 작품에 담을 수 있으며 어떤 대상과 사건 등에서 특정 분위기 또는 작곡가의 감정은 제목을 통해서 그 내용이 내포되기도 한다.

25) F. E. Kirby, 김혜선 역, 『Music for Piano; A Short History』 (서울: 도서출판 다리, 2003), p. 208.

테의 시 「나의 평안은 사라지다 Meine Ruh ist him」에서 영감을 받아 작곡했다. 그는 음의 그림들(Tone Paintings)을 가지고 작품 안에서 자유로운 분위기의 묘사를 했고, 정교하게 심리표현을 다룸으로서 최고의 명성을 이끌었다.²⁶⁾ 둘째, 슈만의 피아노 작품에서 두 주인공 배치, 즉 상반되는 인물들의 묘사이다. 슈만은 1834년 음악평론 잡지인 【음악신보 Neue Zeitschrift für Musik】를 창간하게 되는데 이것은 그가 허구로 만들어낸 그룹의 【다윗동맹원 Davidbündler】들의 공식 발표 기관이었다. 이 동맹원들의 구성은 플로레스탄(Florestan), 오이제비우스(Eusebius), 그리고 라로(Raro)로 구성되어 있다.²⁷⁾ 슈만이 만든 플로레스탄과 오이제비우스는 장 폴의 소설 「자유분방한 시절 Flegeljahre」의 쌍둥이 주인공 ‘Walt’와 ‘Vult’에서 착안했다. 플로레스탄은 열정적, 진취적, 투쟁적, 의식적 성격으로 변덕스러우며, 정 반대의 성격인 오이제비우스는 부드럽고 서정적, 몽상적, 내성적이다. 그리고 라로는 현명하며 이성적으로 두 인물을 중계하는 스승이다. 이런 가상의 인물들은 슈만의 거의 모든 피아노 작품에서 나타나며 그의 이중적 자아를 음악 안에서 상반되게 표현할 수 있도록 해준다. 셋째, 슈만은 문자와 음악의 결합을 시도해 특정 알파벳에 상응하는 음표를 차용하여 철자를 음표화²⁸⁾시켜 작품의 선율을 이끌어 나갔다. 이는 창조적 상상력을 불러일으킨 이름이나 장소와 같은 어떤 음악외적인 관념을 사용했다.²⁹⁾ 작품의 예로 <아베그 변주곡 Abegg Variations, Op. 1>에서 Abegg는 슈만이 친분을 가졌던 집안의 이름으로, 철자에 해당하는 음(A-B-E-G-G)을 변주곡의 주제로 사용, 발전시키며 변주한

26) J. Gillespie, 김경임 역, Op. cit, p. 275.

27) 홍정수, 오희숙, Op. cit, p. 253.

28) ‘문자의 음표화’는 르네상스 시대에도 사용된 방법으로, 바흐 또한 자신의 이름을 음표로 바꿔 이를 주제삼아 <푸가의 기법 Art of Fugue>을 작곡했다. 바흐는 자신의 이름 B-A-C-H (영어식 표현으로는 B♭-A-C-B 음에 해당된다) 네개의 음을 가지고 사용했다.

29) Donald H. van Ess, 안정모 역, 『The Heritage of Musical Style』 (서울: 다라, 1998), p. 245.

다. <악보 4>

<악보 4> 아베그 변주곡, Op. 1 (마디 1-5)

Robert Schumann, Op. 1
(1830)

A - B - E - G - G

그리고 ‘4개의 음을 토대로 한 작은 정경들 (Scènes Mignonnes sur Quatre Notes)’ 라는 부제를 가진 <사육제 Carnival, Op. 9>에서도 이러한 문자를 차용해 음표화 한 기법이 나타난다. 4개의 글자는 ‘A S C H’로 이것은 슈만의 옛 여인이 태어난 동네 지명(Asch)이고, 또한 슈만(SCHumAnn)의 이름에서도 볼 수 있다. <사육제 Carnival, Op. 9>에서 이 4개의 글자의 음형들은 세 가지의 형태로 나타나며 곡 전체에 걸쳐 중요한 아이디어를 제공하고 있다.³⁰⁾ <악보 5>

<악보 5> <사육제 Op. 9>에서 A-S-C-H 를 나타내는 세 가지 형태

No. 1. No. 2. No. 3.

Eb C B A Ab C B A Eb C B

30) Joan Chissell, *Schumann*. (London : J. M. Dent and Songs Ltd, 1967), p. 105-106.

넷째, 슈만은 자신의 작품에 문학에서의 제목, 시구를 직접적으로 작품 안에 인용했다. 표제를 통해 음악과 문학의 연결을 시도했으며, 그 예로 호프만의 소설들에서 제목을 빌려온 <환상소곡집 Fantasiestücke, Op. 12>과 <크라이슬리아나 Kreisleriana, Op. 16>가 있다. <환상곡 Fantasie Op. 17>에는 쉴레겔 (Friedrich Schlegel, 1772 - 1829) 의 시 【저녁노을 Abendröte】 中 일부의 시가 곡의 서두에 인용되었고, <숲의 정경 Waldszenen Op. 82>의 제 4곡에는 헤벨(Christian Friedrich Hebbel, 1813-1863)의 시가 인용되었다. <악보 6>, <악보 7>

<악보 6> Fantasie, Op. 17 제 1악장, 마디 1-3

PHANTASIE
für das Pianoforte.
von
ROBERT SCHUMANN.
Op. 17.
Franz Liszt gewidmet.

Motto: Durch alle Töne künst
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet.
Fr.Schlegel.

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen. M.M. ♩ = 80. Componirt 1836.

<악보 7> 숲의 정경, Op. 82 제 4곡, 마디 1-4

Verrufene Stelle.

Die Blumen, so hoch sie wachsen, Sind blass hier, wie der Tod; Nur eine in der Mitte Steht da im dunkeln Roth.	Die hat es nicht von der Sonne: Nie traf sie deren Gluth; Sie hat es von der Erde, Und die trank Menschenblut.
---	---

F. Hebbel.

Ziemlich langsam. ♩ = 60.

4.

슈만은 비유와 암시법으로 문학과 관련한 그의 작품에서 낭만주의 문학에서 자주 등장하던 아이러니, 유머, 시적인 상상력을 음악적으로 완성했고 감정을 대비시켜 정교하게 표현했다.

IV. 슈만의 판타지 작품 분석 및 환상적 요소

슈만은 작곡초기에 소나타 혹은 환상곡 위주의 피아노 작품들을 작곡하였다. 젊은 시절 많은 문학가들과 교류를 가진 계기로 슈만의 피아노 음악은 후기보다는 초기에 작곡된 작품들이 문학적 특성이나 환상적인 성격을 많이 보인다.³¹⁾ 슈만은 거의 모든 피아노 작품들에서는 자신의 문학적인 환상을 음악화 시켰다. 그는 문학적 상상력과 연관된 작품의 제목을 사용하여 현실의 세계가 아닌 환상의 세계를 표현했으며, 많은 성격소곡들에서도 표제적인 표현과 함께 환상이란 의미를 부여하였다. 예를 들어 작품에서도 ‘환상적으로’ 등의 표현을 사용해 연주자의 작품의 해석을 돕거나, 소나타나 모음곡의 개별 악장들에서도 ‘환상적이란’ 표현을 담은 예가 발견된다.³²⁾ 그가 ‘환상적으로’ 라고 지칭한 표현들은 작곡가의 상상력이 자유로울 뿐 아니라 내용이나 형식에서 보다 광범위한 다양성을 지향하도록 이끈다. 슈만은 직접적으로 환상곡이나 환상적 모음곡이란 제목을 가진 작품을 3개 남겼다. <표 5>

<표 5> 슈만의 피아노 작품들 중 환상곡 목록

작품 제목	악장	작곡연도	장르
Fantasiestücke, Op. 12	8개의 개별적인 소곡	1837년	성격소품
Fantasie, Op. 17	3악장	1838년	소나타
3 Fantasiestücke, Op. 111	3개의 작은 소곡	1851년	성격소품

슈만의 독창적인 <Fantasiestücke, Op. 12>와 <Fantasie, Op. 17>의 작품에서 다음과 같은 환상적인 특징들이 나타난다.

첫 번째 요소로 낭만주의 문학으로부터 소설의 표제와 내용, 시 구를 직접적

31) 차호성 외, 『피아노 문헌 연구 II』 (서울: 심설당, 2012), p. 40.

32) Ibid., p. 48.

으로 작품에 인용을 했고, 당시 그의 상황과 연관된 암시로 가득하다. 두 번째 요소로는 주제 선율은 주제적 발전이 없고 계속 일관된 테마를 가지고 나타난다. 세 번째로 감정 변화를 나타내는 셈여림의 급작스런 변화가 잦으며 *pp* 부터 *fff* 의 셈여림의 사용으로 다양한 음향을 보여준다. 네 번째 요소로는 반음계로의 상행 또는 하행 진행이 많고 반음계는 점점 고조되며 즉흥적인 연주 효과를 나타낸다. 다섯 번째 요소로는 곡 안에서 자유로운 전조와 대담한 전조로의 이동이 빈번하다. 여섯 번째로 6화음의 빈번한 사용과 7화음, 9화음등의 비화성 사용으로 조성은 흐려지며 화성의 색채감이 풍부하다. 일곱 번째 요소로는 붓점 리듬의 사용으로 분위기는 활발하며 생기 넘치고 약박에 쓰인 불규칙한 악센트와 *sf* 의 사용으로 당김음을 강조하고 변덕스러운 분위기를 나타낸다. 여덟 번째 요소로 박자의 변화가 심하며 *rit.* 가 자주 등장하며 페르마타로 종지된다. 아홉 번째로 다양한 지시어로 인해 연주자의 이해를 도와주고 분위기를 암시하게 한다. 마지막으로 특히 환상곡 안에는 많은 상상을 불러 일으키는 모티브가 있고, 모티브들은 곡 전체를 이끌어 가는데 감정적 의미를 제공해주고 긴장감을 연결시켜주는 유기적인 역할들을 한다. <Fantasiestücke, Op. 12>에서는 오이제비우스 성격의 사색적인 멜로디와 플로레스탄의 강렬한 멜로디들이 등장하며 긴장감을 유지시키고 있으며 <Fantasie, Op. 17>에서는 5도 하행진행으로의 ‘클라라 선율’ 을 주제로 사용해 곡을 환상적으로 이끌 뿐 아니라 곡의 유기성을 보여주며 긴장감을 놓치지 않고 있다. 이러한 다양한 특징들로 인해 슈만은 창의력이 넘치는 개성 강한 판타지를 만들어 냈다.

1. Fantasiestücke, Op. 12

<Fantasiestücke, op. 12>은 슈만이 환상이란 의미를 직접적으로 담은 작품으로 특히 상상력의 자유로움과 형식, 내용을 통해 다양함으로 돋보이는 음악적으로 가치 있는 명곡이라는 평을 받고 있다. 이 작품은 1837년 5월에 <피아노를 위한 환상곡 Fantasien für Pianoforte>이라는 제목으로 출간되었다. 작품의 제목은 작곡 후에 붙여졌는데, E. T. A Hoffmann의 소설 「칼로의 수법에 의한 환상 작품집 Fantasiestücke in Callot's Manier」(1814)에서 빌려왔다. 환상 작품집 中 「금항아리 Der goldne Topf」의 ‘12개 야경’과 비슷한 장면들이 <Fantasiestücke, Op. 12>의 각 제목에서 발견된다. 프랑스 평론가 마르셀 브리옹(Marcel Brion)은 이 작품을 ‘음악으로 이루어진 꿈들’이라고 했는데 그 이유는 마치 꿈에서 볼 수 있을 듯한 환상세계와 현실세계의 대비를 연상할 수 있기 때문이다. 이 작품은 당대의 젊은 영국의 여류 피아니스트 안나 로베나 레이드라우(Anna Robena Laidlaw)에게 헌정되었다.³³⁾

이 작품은 8개의 소곡으로 이루어진 성격소품으로 작품 속에 포함된 8개의 판타지는 각각 시적인 표제를 가졌고 표제들은 각 곡들의 성격을 나타내고 있다. 8개의 소곡에서 공통되고 있는 것은 ‘환상’ 혹은 거기에서 생겨난 ‘환상성’으로 슈만 특유의 환상적인 표현들이 곳곳에 나타난다는 것이다. 순환형식(cycle form)³⁴⁾으로 사용되지는 않았지만 각 곡에 사용된 주제사용이나 음악적 주제들이 서로 유기적으로 관련이 있으며 내용적인 면에서는 서로 통일된다. 각각 8개의 모음곡에는 두 가지의 성격이 교차되며 나타나는데 여기서 호프만의 소설 안에 나타나는 이중성의 영향을 받은 것을 알 수 있다. 호

33) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리: 슈만』(서울: 음악세계, 2002), p. 180.

34) 순환형식(cycle form): 다악장의 악곡에 있어서, 하나 또는 그 이상의 주제가 1악장만이 아닌 다른 악장에도 나타나는 것이다.

프만의 소설에서 이중성은 중요한 원칙 중에 하나이다. 호프만은 「금항아리 Der goldne Topf」의 ‘12개 야경’ 작품에서 이중성을 제시하는 방법으로 첫째, 일반적인 것이 환상적으로, 또는 환상과 현실이 대립되거나 병존하는 양상을 띤다. 둘째, 놀라운 영역은 인간이 생각하는 것보다 가깝게 존재하는 것이라 설득하고 독자를 환상의 영역으로 이끌어 간다. 셋째, ‘환희에 찬 고통’이라는 표현이 자주 등장하며 반대 감정이 병립으로 나타난다.³⁵⁾ 호프만의 「금항아리 Der goldne Topf」의 ‘12개 야경’은 평범한 시민(현실)과 초자연적 힘을 가진 인물(환상)을 등장시켜 사랑을 이루면서 환상의 세계로 가는 내용을 중심으로 인물간의 대비가 잘 나타나고 있다. 슈만 역시 이 작품에서 그가 만들어낸 그의 이중성이 나타나는 또 다른 자아 플로레스탄과 오이제비우스를 배치시켜 대비 또는 공존하며 나타나는 특성이 있다. 이러한 슈만의 문학적 상상력은 긴장감을 높이며 곡을 전개시켜 나간다. <표 6>

35) E. T. A. Hoffmann, 김선형 역, 『호프만 단편집』 (경남: 경남대학교 출판부, 2002), p. 312-314.

<표 6> Fantasiestücke, Op. 12의 악곡 구성

악장별 부제	조성	박자	형식	성격
1. Des Abends 저녁에	D \flat 장 조	2/8	2부 형식 (A-B-A-B-coda)	오이제비우스
2. Aufschwung 비상	F 단조	6/8	론도형식 (A-B-A-C-A-B-A)	플로레스탄
3. Warum? 왜?	D \flat 장 조	2/4	2부 형식 (A-B)	오이제비우스
4. Grillen 변덕	D \flat 장 조	3/4	론도 형식 (A-B-A-C-A-B-A)	플로레스탄
5. In der Nacht 밤에	F 단조	2/4	3부 형식 (A-B-A)	플로레스탄과 오이제비우스
6. Fable 우화	C 장조	2/4	3부형식 (A-B-A)	오이제비우스 와 플로레스탄
7. Traumes Wirren 꿈의 얽힘	F 단조	2/4	3부 형식 (A-B-A)	오이제비우스 와 플로레스탄
8. Ende von Lied 노래의 끝	F 장조	4/4	3부 형식 (A-B-A-coda)	오이제비우스 와 플로레스탄

8개의 소품곡 안에는 호프만의 소설 「금향아리」의 ‘12개 야경’에서 표제와 연관성이 보이는 장면들이 나타나는데, 이는 문학에서의 상상력을 슈만이 작품 안에 직접적으로 인용함으로 문학화 된 ‘음악적 환상’을 보여준다. 각 표제를 살펴보면 시간이 흐르는 환상으로서의 여행을 하고 있는 듯하다. 제 1곡의 제목은 ‘Des Abends (저녁에)’로 석양이 지는 저녁시간을 암시하고, 제 2, 3, 4곡을 거쳐 제 5곡의 제목은 ‘In der Nacht (밤에)’로 시간이 경과하면서 계속해서 곡이 이어지고 있다는 것을 알 수 있다. 제 7곡은 ‘Traumes Wirren (꿈의 얽힘)’으로 역시 시간의 흐름을 보여주며 마지막 곡인 제 8곡으

로 ‘Ende von Lied (노래의 끝)’으로 마지막을 장식하며 꿈에서 깨지 않는 (현실로 돌아오지 않는) 영원한 환상을 보여주는 듯하다.

1) 제 1곡 ‘Des Abends (저녁에)’

제 1곡 ‘Des Abends (저녁에)’의 구조

형식	A	B	A	B	coda
마디	1-16	17-38	39-54	55-76	77-88

표제를 통해 환상여행의 출발은 저녁임을 암시하며, 선율의 진행은 조용히 다가오는 석양의 분위기를 조성한다. 슈만은 ‘*Sehr innig zu spielen* (매우 내면적으로 연주할 것)’ 이란 연주표현을 지시했다. 이는 조용하고 서정적인 오이제비우스의 사색에 젖은 녹턴 분위기를 자아낸다. 이는 감상자가 마치 명상에 젖어드는 조용한 분위기로 이끌린다. 소프라노 선율은 순차적으로 하행하면서 멜로디를 환상적으로 이끌고, 왼손의 베이스는 D \flat 으로 8마디 동안 계속 나오며 페달 포인트 되며 조성을 강조한다. 소프라노 선율은 처음부터 순차진행을 하며 곡의 끝까지 나타나고 83마디의 코다부분에서 선율은 2마디로 축소되어 소프라노, 테너 성부가 번갈아 가며 주선율을 진행하고 *rit.* 되면서 조용히 D \flat 음으로 끝맺는다. <악보 8>, <악보 9>

<악보 8> 제 1곡의 A부분 (마디 1-6)

Sehr innig zu spielen.

Db pedal point

오른손 위 선율 멜로디의 순차진행은 조용히 다가오는 석양의 분위기를 조성하고
 왼손의 D♭은 pedal point로 지속된다.

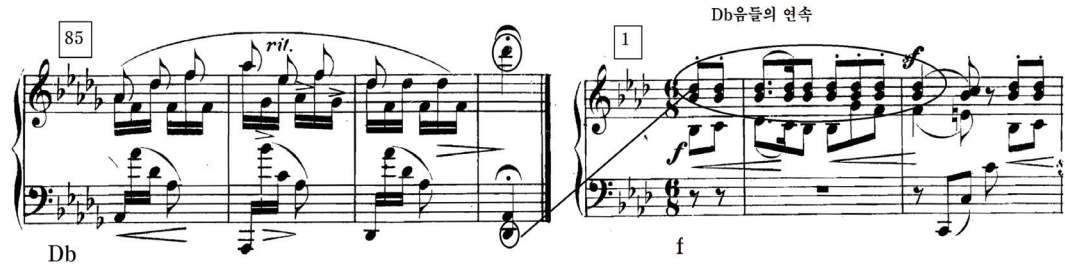
<악보 9> 제 1곡의 코다부분 (마디 81-88)

81 coda

D M V I I

제 1곡의 특징으로 셋잇단 음표의 음형은 전체 곡을 통일성 있게 이끌며
 음악적인 대조는 나타나지 않는다. 환상 여행이 시작되는 시간으로 서서히 다
 가오는 석양의 모습을 보여주며 저녁 노을의 분위기를 한층 살려주고 있다.
 슈만은 제 1곡과 제 2곡이 이어지는 느낌이 들게 하기 위해 제 1곡의 마지막
 부분에 나오는 D♭음은 페르마타로 종지되고 제 2곡에서는 도입 부분에서 F
 단조의 조성인데도 불구하고 F 음이 으뜸화음으로 등장하고 않고 오른손의
 상성부에는 연속적인 D♭음들을 배치했다. <악보 10>

<악보 10> 제 1곡의 코다부분 (마디 85-88), 제 2곡의 A부분 (마디 1-2)



2) 제 2곡 ‘Aufschwung (비상)’

제 2곡 ‘Aufschwung (비상)’의 구조

형식	A	B	A	C	A	B	A
마디	1-16	17-40	41-52	53-114	115-122	122-146	146-154

‘*Sehr rasch* (매우 빠르게)’로 서정적인 제 1곡과는 아주 대조적으로 연주되는 제 2곡은 빠른 템포, 급격한 악상, 스타카토, 도약음, 잦은 비화성음으로 슈만이 플로레스탄을 묘사할 때 쓰이는 기법들이 많이 나온다. 열정적이고 진취적인 플로레스탄이 등장하며 주된 선율은 마디 1에서 테너 성부에서 나타나고 4마디에서 ‘C’ 음들의 도약으로 ‘비상’ 즉 어떤 객체가 공중으로 떠오르는 듯한 분위기가 강력하다. 이 주요 멜로디는 여러번 반복되어 곡의 흐름을 주도하며 곡 전체를 이끈다. 못갓춘 마디로 시작하며 조심스럽고 신중한 도입부가 아니라 사람의 주의를 끄는 격정적인 분출로써 이는 즉흥연주 효과를 자아낸다. <악보 11>

<악보 11> 제 2곡의 A부분 (마디 1-12)

Sehr rasch.

f 테너 성부의 주제

C음들의 도약

3) 제 3곡 ‘Warum? (왜)’

제 3곡 ‘Warum? (왜?)’의 구조

형식	A	B
마디	1-16	17-30

‘Langsam und zart (느리고 부드럽게)’의 지시어로 Op. 12 중 가장 짧은 소품곡으로 우아한 분위기를 나타낸다. 제 1곡과 같은 조인 D b 장조로 사색적인 오이제비우스의 모습이 느껴지며 제목에서 나타내듯이 주제는 여러 성부간의 대화처럼 무엇인가를 애절하게 묻고 있다. 1마디에서 4마디에 보이는 선율은 반복되어 나타나며 해결되지 않은 답변에 대한 무언가를 계속해서 물어보는 주제선율이다. 슈만의 음악에서 마치 무언가를 질문하는 듯한 ‘질문형 프레이즈’라고 불리는 주제적 선율이 자주 나타난다. 호프만은 단편소설에서

주로 짧은 대화체로 이야기를 전개시켜 나갔는데 슈만은 이에 영향을 받은 것을 알 수 있다. 주제부는 발전하지 않고 소프라노와 알토선율에서 끊임없이 교차하며 나타난다. 반주부는 슈만의 장기인 싱코페이션 리듬의 사용으로 지루하지 않게 들린다. 13마디에서 아르페지오의 사용으로 D \flat 장조의 정격종지가 의도적으로 회피되는 듯 보여 지며, 분명하지 않은 조성사용으로 곡 전체에 모호한 분위기를 자아내며 곡을 환상적으로 이끈다. <악보 12>

<악보 12> 제 3곡의 A부분 (마디 1-16)

1 *Langsam und zart.*

9

Db *rit.*

만주부의 당김음 리듬

아르페지오의 사용으로 조성의 모호감 조성

제 3곡 주제의 마지막 선율부분은 D \flat 장조의 3음인 F 음으로 끝맺음 되는데 제 4곡은 F 장조의 화성으로 조성으로 곡의 처음 반주부를 F 음의 옥타브와 1도 화성의 사용으로 3곡과 4곡의 연결성을 보여준다. <악보 13>

<악보 13> 제 3곡의 B부분 (마디 38-42), 제 4곡의 A부분 (마디 1-4)

4) 제 4곡 ‘Grillen (변덕)’

제 4곡 ‘Grillen (변덕)’의 구조

형식	A	B	A	C	A	B	A
마디	1-16	17-44	45-60	61-96	97-112	113-140	141-156

‘*Mit Humor* (유머를 가지고)’의 지시어로 3/4박자의 익살스러운 스케르초이다. 제목에서부터 나타내듯이 변덕스러운 요소가 많이 등장한다. 음의 상향진행으로 강렬한 플로레스탄의 성격을 보이며 스타카토와 레가토의 대조가 나타나고, 약박에서 악센트의 사용으로 싱코페이션의 효과를 나타내며, *f*와 *p*로 다이내믹의 변화를 준 대비 효과로 곡의 변덕스러움을 나타낸다. <악보 14>

<악보 14> 제 4곡 A 부분 (마디 1-9)

Mit Humor

스타카토

레가토

스타카토와 레가토의 대비

약박의 악센트 사용

61마디는 못갓춘마디로 시작되며 약박에 붙임줄로 인한 악센트로 리듬이 강조되고 급격한 박자 변화로 63마디에서 65마디에 걸쳐 3/4 - 2/4 - 3/4 박자로의 변화가 있다. *p* 에서 *f* 로, *ff* 에서 *p* 로의 다이내믹 대조가 보이며 곡의 변덕스러움을 잘 나타내고 있다. <악보 15>

<악보 15> 제 4곡 C 부분 (마디 57-69)

57

63

박자 변화

다이내믹 대조

5) 제 5곡 ‘In der Nacht (밤에)’

제 5곡 ‘In Der Nacht (밤에)’의 구조

형식	A	B	A	coda
마디	1-68	69-143	144-201	202-223

‘*Mit Leidenschaft* (정열을 가지고)’ 로 연주할 것이라고 지시된다. 슈만은 이 환상곡 작품에서 F 단조로 ‘밤’ 이라는 다소 어두운 영역을 개척했으며, Op. 12의 작품 중 가장 뛰어난 곡으로 평가 받는 작품이다. 아르페지오 선율은 고요한 밤에 폭풍우로 일렁이는 파도의 모습을 나타내며, 걱정적이고 즉흥적인 분위기를 표현한다.

슈만의 거의 모든 피아노 작품은 그의 아내 클라라에게서 영감을 받아 그녀를 연상하며 작곡하거나, 작품 안에 직접적으로 표현 하였는데 제 5곡에서 그러한 부분들이 나타나고 있다. 1838년 그는 클라라에게 이곡에 대해서 이렇게 편지한다. “이 곡을 쓰고 나서 헬로와 레안다의 이야기를 찾아내고 무척 기뻐합니다. 레안다는 매일 밤바다를 헤엄쳐 사랑하는 사람이 기다리고 있는 등대까지 가는 것입니다. <In der Nacht 밤에>를 연주할 때 이 이미지를 잊을 수 없습니다. (중략) 당신에게도 이 이미지가 어울린다고 생각하는지 말씀해 주십시오.”³⁶⁾ 이 작품을 작곡 하던 당시 슈만은 클라라와 헤어져 있던 상처가 가득한 시기로 그녀와의 험난한 사랑을 성난 밤바다에 비유하며 그의 사랑을 표현했다. 곡 전체는 16분음표의 지속적인 움직임으로 선율이 진행되며 거친 파도가 일렁이는 밤바다를 잘 묘사하고 있다. <악보 16>

36) 음악지우사 편, Op. cit, p. 182.

<악보 16> 제 5곡의 B부분 (마디 1-10)

Mit Leidenschaft.

다이내믹 대조

f

6

2:3 교차리듬

F --- F sharp

-- G

69마디는 ‘*Etwas langsamer* (조금 느리게)’의 부분으로 오른손의 슬프고 서정적인 선율로 오이제비우스의 모습을 표현하고 왼손의 바람과도 같은 움직임은 플로레스탄의 모습이 보인다. 제 5곡에서 처음으로 플로레스탄의 모습과 오이제비우스의 모습이 공존하며 등장한다. 곡 후반부에서 다시 거친 밤바다의 파도가 일렁이며 곡은 점점 더 격정적으로 향하는 F 단조의 정열적인 곡으로 단편적인 프레이즈들로 엮어진 불규칙한 멜로디가 광폭한 펼침화음 반주위로 나와서 전혀 다른 분위기의 녹턴을 만들어 낸다. <악보 17>

<악보 17> 제 5곡의 B부분 (마디 69-73)

Etwas langsamer.

69

p

F Major

6) 제 6곡 'Fable' (우화)

제 6곡 'Fable (우화)'의 구조

형식	A	B	A
마디	1-28	29-69	70-89

'*Langsam* (느리게)'로 슈만다운 시적인 표현력이 내제되어있다. 제 6곡은 <Fantasiestucke, Op. 12>에서 유일하게 조표가 없는 곡이다. 느리게 (*Langsam*)와 빠르게 (*Schnell*) 부분이 대조적인 성격을 가지고 곡은 유머스럽게 진행된다. 시작은 느긋하게 이야기를 전개시키다 돌연 빠르게 (*Schnell*)로 16분음표의 스타카토 음형의 빠른 박자 변화로 분위기는 발랄해진다. 레가토 선율은 오이제비우스의 성격을 보여주고 빠른 스타카토 악구는 플로레스탄의 성격을 보여주며 이 둘의 대비로 인해 유머스러운 분위기를 이끌어 낸다. <어린이의 정경 *Kinderszenen*, Op. 15>을 떠올리게 하는 동화풍의 스케치로 슈만의 문학적 상상력에 의한 환상을 보여준다. <악보 18>

<악보 18> 제 6곡 A부분 (마디 1-6)

종결구에는 최후의 마무리처럼 다시 한번 *Langsam* 이 나타나는데 주제적 기능의 변화로 동일한 음형의 반복은 작아지며 사라지고 이야기가 끝남을 알

리는 슈만의 문학적인 제스츰어가 나타난다. <악보 19>

<악보 19> 제 6곡 A부분 (마디 70-85)

7) 제 7곡 ‘Traumes Wirren (꿈의 얽힘)’

제 7곡 ‘Traumes Wriien (꿈의 얽힘)’의 구조

형식	A	B	A	coda
마디	1-62	63-94	95-144	145-177

‘*Ausserst lebhaft* (생기 있게)’로 가볍고 명랑한 분위기를 보여준다. 자유로운 A - B - A의 3부 형식으로, 주 악상의 밝은 F 장조는 꿈의 깊은 곳에서 D \flat 장조에서 G \flat 장조로 전조되어 간다. 동형진행이 주요선율로 연습곡적인 양상을 띠는데 빠르게 움직여 가는 16분음표의 움직임 중에 악센트의 사용으로

주제적 선율의 느낌을 살리고 있다. 동형진행으로 곡의 단조로움을 피하기 위해서 붓점 리듬과 엇갈린 반대의 악센트의 사용으로 싱크레이션 기법을 사용하고, 급하게 쓰인 *rit.* 와 불규칙한 음형에 *sf* 를 사용 하기도 하였다. <악보 20>

<악보 20> 제 7곡 A부분 (마디 1-13)

16분음표 안에서의 주제적 선율 등장

The image shows the first system of a musical score for 'Aussersst lebhaft.' It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/4. The first measure is marked with a box containing the number '1'. The treble staff features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking 'F' is present in the bass staff. A circled 'sf' (sforzando) marking appears in the treble staff in the fourth measure of the system.

B부분이 시작되는 63마디에서는 앞의 A부분과 대조를 이루며 등장하는 오이제비우스의 성향을 보이며 4성부의 화성진행은 4분음표로 진행되며 조용하고 몽상적인 분위기를 자아내며 점점 더 깊은 꿈 속으로 빠져들게 한다. 윗성부에 멜로디가 나타나며 겹세로줄을 중심으로 *pp* 와 *p* 의 악상변화가 이뤄진다. <악보 21>

<악보 21> 제 7곡 B부분 (마디 63-81)

16분음표가 주를 이루는 A부분과 대조적인 4분음표의 리듬 등장

악상변화

8) 제 8곡 ‘Ende von Lied (노래의 끝)’

제 8곡 ‘Ende von Lied (노래의 끝)’의 구조

형식	A	B	A	coda
마디	1-24	25-60	61-84	85-117

‘Mit gutem Humor (유머를 가지고)’ 로 지시된다. 「금향아리」의 ‘12개 야경’에서의 결말과 유사하게 전개되는데 소설의 결말은 주인공이 사랑을 이루어 환상의 세계인 아틸란티스로 가게되는 희망에 찬 해피엔딩이다. 이 곡 역시 밝고 찬란하게 들리며 곡을 마무리하고 있다. 힘차게 출발하는 왼손의 아

르페지오와 오른손의 옥타브와 코드의 풍성한 음향효과로 노래는 더욱 기품 있게 들리며 선율은 활달하며 폭 넓게 전개된다. <악보 22>

<악보 22> 제 8곡 A부분 (마디 1-6)

슈만은 제 8곡에 대해 클라라에게 “거기에서 생각한 것은 마지막에는 모두 즐거운 결혼식으로 용해되어 버린다는 것입니다. 그러나 끝에는 또 당신을 생각하는 가슴의 아픔으로 되돌아와 혼례의 종과 깊은 한숨의 종이 섞여 들려오는 것입니다.” 라는 내용의 편지를 보냈다.³⁷⁾ 편지의 내용처럼 축제를 알리며 한껏 밝은 분위기를 나타내다가 돌연 85마디의 Coda 부분에서 *p* 의 악상으로 분위기가 차분해지며 독백을 하듯이 마지막 주제 선율을 나타낸다. Coda의 깊은 울림은 슈만의 클라라에 대한 슬픈 노래 주제의 끝이 그리움에 차 내면의 깊숙한 곳으로 꺼져가며 주제적 여운을 남기는 시적인 노벨레테 풍³⁸⁾의 곡으로, 지금까지의 환상의 연속이 무엇인가 의미가 있는 관련을 만들고 있는 듯하기도 하고 또 그렇지 않은 듯한 그러한 시사의 상징력이 퍼져있다. 제 8곡으로 환상여행의 마지막 곡은 활기에 찬 힘찬 시작으로 전개되었다가 조용한 여운을 남기며 꿈에서 깨지 않는 영원한 환상을 보여주는 듯하다.

37) 음악지우사 편, Op. cit., p. 182-183.

38) 노벨레테(Novelette): 악곡의 형식 중 하나로, 작은 이야기라는 뜻으로, 슈만이 처음으로 피아노를 위한 낭만적인 소품의 표제로 사용하였다.

<악보 23>

<악보 23> 제 8곡 코다부분 (마디 85-119)

리타르단도로 긴 여행의 최후의 마무리 점차 사라져가는 주제적인 어운

2. Fantasie, Op. 17

슈만의 음악적 환상에 대한 구상이나 표현이 가장 뛰어난 작품으로 평가받는 <Fantasie, Op.17>는 1836년 작곡이 시작되어 1838년에 완성되었다. 슈만은 1836년 베토벤 기념비를 세우려는 계획이 자본 문제로 무산될 위험이 있다는 사실을 알고 그 일에 적극적으로 나선 리스트를 돕기 위해 피아노를 위한 3악장의 <Sonata for Beethoven's Monument>에 각 악장별 부제를 붙여, 제 1악장 '폐허(Ruins),' 제 2악장 '전승 기념품(Trophies),' 제 3악장 '영예(Palms)' 라는 이 작품을 작곡하였다. 그러나 1839년 4월 수정을 거쳐 각 악장의 부제는 빼고 곡의 서두에는 쉴레겔의 시를 인용하였으며, 제목도 단순히 <Fantasie>라고 하여 출판되었으며 리스트에게 헌정했다.³⁹⁾ 리스트는 이 작품을 받고 '감탄할 만큼 송고하고 영광스러운 (눈부시게 아름다운)' 이라고 평하였다. 15년 후, 이에 대한 답례로 리스트는 <b단조 소나타>를 작곡하여 슈만에게 헌정한다. 슈만이 '소나타' 에서 '판타지' 로 변경한 이유는 리스트의 영향이 컸다. 당시 리스트는 베토벤의 <환상풍 소나타 'Sonata quasi una Fantasia' Op. 27 No. 1, 2>에서의 전통적 소나타 형식을 벗어난 순환적 구조에 영향을 받고, '단테 소나타' 로 불리는 <Fantasia quasi Sonata>를 작곡하였는데 슈만은 이에 영향을 받아 제목을 '판타지' 라고 변경하였다.⁴⁰⁾ 슈만의 피아노음악은 통상적으로 어둡고 슬픈 듯한 느낌, 밝고 활기찬 느낌, 따뜻하고 서정적인 느낌 등의 음악적 표현을 가지는데 <Fantasie, Op.17> 에서는 이러한 세 가지의 다양한 분위기를 모두 가지며 슈만이 독특하게 창출해 낸 격정적인 감정 분출로 가득하다.⁴¹⁾ <표 7>

39) Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 3. (New York: Oxford University Press, 2005), p. 310.

40) 설보미, 『리스트 b단조 소나타에 관한 연구; 판타지풍 단악장 소나타 양식』 (단국대 박사학위, 2011), p. 27.

41) 차호성 외, Op. cit., p. 50.

<표 7> Fantasie, Op. 17 악장별 형식과 조성구조

악장	조성	박자	형식	구조	성격
1악장	C 장조	4/4	Sonata	A - B - A - Coda	플로레스탄
2악장	E \flat 장조	4/4	Rondo	A - B - A - C - B - A - B - Coda	플로레스탄
3악장	C 장조	12/8	Sonatina	A - B - A - Coda	오이제비우스

작품의 전체 구성은 3악장의 구성이다. 제 1악장은 제시부 - 발전부 - 재현부가 있는 소나타의 형식을 취하고 있지만, 잦은 조성의 변화, 재현부에서 주제가 원조로 재현되지 않고, 느린 단락의 삽입 등으로 전형적인 소나타 틀을 벗어나고 있다, 형식면에서는 제 1주제와 서정적인 제 2주제를 등장시켜 소나타 형식을 유지하면서 내용면에서는 판타지의 자유로운 분위기를 자아내며 자유로운 소나타로 탄생시켰다.

1) 1악장

자유로운 소나타 형식으로 ‘*Durchaus Phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*(아주 환상적으로, 그리고 열정적으로 연주 할 것)’으로 지시되어 있다. 1악장에서 슈만은 세 가지의 인용기법을 취하고 있다. 첫째, 베토벤의 연가곡 <멀리있는 연인에게 An die ferne Geliebte, Op. 98>의 제 6곡의 선율을 인용했다. <악보 24>, <악보 25>, <악보 26>, <악보 27>, <악보 28>

<악보 24> 베토벤, <멀리있는 연인에게> 제 6곡 (마디 9-10)

Nimm sie hin denn, die - se Lie - der,
나의 연인이여. 당신을 위한 이 노래를 받아주오

<악보 25> Fantasie Op. 17 제1악장 (마디 14-19) '선율의 확대'

<악보 26> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 69-71)

<악보 27> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 156-160)

<악보 28> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 296-301)

둘째, 클라라 비크의 <저녁 음악회 *Soriées Musicals*, Op. 6>의 제 2곡인 'Notturmo'에서 선율이 순차하행 진행되는 '클라라의 선율'⁴²⁾ 이 전체 곡에 걸쳐 인용되고 있다.⁴³⁾ 전곡에 걸쳐 하향 진행되는 '클라라 선율'은 환상곡의 특징으로 주제가 발전하지 않고 일관된 테마를 가지고 나타나는 특성이 있다.
<악보 29>, <악보 30>

<악보 29> 클라라 비크, <저녁음악회> Op. 6 제 2곡 'Notturmo' (마디 1-7)

A - G - F - E - D
'클라라 선율'

<악보 30> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 1-7)

PHANTASIE
für das Pianoforte.
von
ROBERT SCHUMANN.
Op. 17.
Franz Liszt gewidmet.

Motto: Durch alle Thüre klist
Im dunklen Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet.
Fr. Schlegel.

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen. M.M.♩ = 80. Composit 1836.

F E D

42) 클라라 선율: A-G-F-E-D로의 하향 순차 진행을 하며 이 곡 외에도 <사육제, Op. 9중 11곡>, <다비드 동맹 무곡집, Op. 6 중 14곡과 15곡> 그리고 <서정 소곡집 Op. 21 중 1곡>에 걸쳐 인용되고 있다.

43) Martin Geck, *Robert Schumann: The Life and Work of a Romantic Composer*. (London: The University of Chicago, 2013), p. 158.

셋째, 곡의 서두에는 독일의 철학자이며 위대한 시인이었던 쉴레겔(Friedrich Schlegel, 1772-1829)의 시구를 포함한다. 쉴레겔의 시구는 악보 오른쪽 상단에 네모도형 내에 인용되었다. <악보 30> 다음은 슈만이 사용한 시구와 그 해석이다.

쉴레겔의 시 ‘die Gebüsche (수풀)’ 슈만이 사용한 모토 (<악보 30> 참고)

Motto:

Durch alle Töne tönet	다채로운	지상의	꿈에서	
Im bunten Erdentraum	다른	모든	소리를	깨뜨고
Ein leiser Ton gezogen	조용하고	지속적인	하나의	음이
Für den der heimlich lauschet.	어딘가	남몰래	귀 기울이는	자를
			위해	울린다.

F. Schlegel

이것은 슈만이 의도한 문학적 인용(literal quotation)이다. 슈만은 1839년 6월 9일 클라라에게 “모토 안에서의 ‘음’은 당신입니다. 난 거의 그렇게 믿고 있소.”라고 편지했다.⁴⁴⁾ 여기에서 ‘귀 기울이는 자’란 슈만 자신일 것이다. 이 작품을 작곡하던 당시 슈만은 어머니의 갑작스런 별세와 클라라와의 교제 중 클라라의 아버지인 비크로부터의 결혼 반대로 클라라와 헤어져 있던 상처로 가득한 시기였다. 그러던 중 우연히 쉴레겔의 시 **【저녁노을 Abendröte】** 을 접하는데 이 시에서 보이는 사랑, 슬픔, 기쁨은 당시 클라라를 향한 슈만의 사랑과 비슷했다. 슈만은 자신이 처한 상황이나 감정 등을 생각하여 이와 일치하는 분위기의 곡을 작곡하였다. 이렇듯 슈만의 작품은 자서전적인 의미

44) Ibid., p. 157.

가 있다고 할 수 있다. 제 1악장에서는 슈만이 클라라를 향한 사랑의 슬픔을 표현한 것이라 보이는 몇가지의 확실한 요소들이 나타난다. C 장조로 조성을 확립했는데(C 장조는 슈만이 잘 사용하지 않는 조성이다), 이것은 슈만이 의도적으로 클라라(Clara)의 이름에서 첫 글자를 인용한 것을 알 수 있다.⁴⁵⁾ 으뜸화음인 C장조의 3화음은 숨겨진 하나의 화음으로 마지막 부분에 가서야 등장하며 원조의 으뜸화음이 곡의 마지막에서 처음 등장하고 있는 부분 또한 판타지의 자유로움을 강조했다. ‘클라라 선율’ 을 사용해 주제를 전개시켰고, 베토벤의 연가곡 ‘멀리있는 연인’ 의 선율을 인용했으며, 인용한 선율 부분 가사는 ‘Nimm siehin den dies Lieder. (나의 연인이여, 당신을 위한 이 노래를 받아 주오.)’ 로 슈만이 클라라를 얼마나 열망하고 그리워했는지 상상 할 수 있는 열정 가득한 곡으로 곡 전체에 걸쳐 환상적인 요소들이 많이 나타나고 있다.

(1) 제시부 (마디 1-128)

① 제 1주제

클라라 선율을 인용한 A-G-F-E-D로의 하향진행으로 은 곡 전체에 걸쳐 빈번히 나타나며 슈만이 클라라를 생각하며 쓴 곡이라는 것을 알 수 있다. 1838년 슈만은 클라라에게 “<Fantasie, Op. 17>의 1악장은 당신에 대한 나의 깊은 애도입니다. 내가 그대를 단념한 1836년의 불행한 여름으로 되돌아가서 생각한다면 당신은 이 곡을 이해할 수 있을 겁니다.” 라고 편지 했다.⁴⁶⁾ 곡 전체에 걸쳐 자주 등장하는 클라라 선율의 반복된 테마는 듣는이로 하여금 환상을 자아내게 한다. <악보 31>, <악보 32>, <악보 33>, <악보 34>, <악보 35>, <악보 36>, <악보 37>

45) Ibid., p. 157.

46) Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*. vol. 3, p. 311.

<악보 31> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 2-5)

2

<악보 32> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 19-21)

19

Pedal.

p

<악보 33> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 28-30)

28

f

<악보 34> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 97-99)

97

Pedal.

p

<악보 35> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 118-120)

<악보 36> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 224-225)

<악보 37> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 286-288)

큰 공명을 울리며 시작하는 처음인 베이스의 G 음은 *sf* 로 강조하였으며 pedal point로 지속된다. 처음부터 등장하는 분산화음의 C 장조의 화성은 마지막 코다에 가서 으뜸화음으로 해결된다. 선율의 제 1주제는 다장조의 6음인 'A' 로 시작되어 불안정하게 들리는 효과를 내며 환상적 분위기를 암시하고 있다. <악보 38>

<악보 38> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 1-7)

C장조의 6음 A로 시작

C M

G음의 pedal point

② 제 2주제 (마디 41-48)

연결구를 지나 마디 41에서는 왼손의 아르페지오 반주위에 꿈결같이 들리는 *p* 로 시작하는 서정적인 제 2주제가 왼손과 함께 unison으로 등장한다. <악보 39>

<악보 39> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 41-44) ‘제 2주제’

제 2주제로 왼손과 오른손의 unison 등장

61마디에서 F 단조로 전조되어 제 2주제가 다시 등장하는데 전조된 2주제는 16분음표의 음형의 반주부 대신 당김음과 교차리듬을 사용하여 리듬에 변화

를 주었고 71마디에서부터 다섯 번에 걸쳐 등장하는 *rit.* 가 변성화음과 비화성음을 지나 Adagio로 느려지면서 조용히 페르마타에 의해 마무리 되고 있다. 페르마타 후에 82마디에서 빠르기 전환이 되면서 *ff* 의 세기로 옥타브의 연결구가 등장한다. 이것은 곡의 분위기나 감정을 갑자기 변화시키면서 환상적 분위기를 나타내고 있다. <악보 40>

<악보 40> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 60-88)

The musical score consists of five systems of piano music, each with a measure number in a box at the beginning:

- System 1 (Measures 60-64):** Starts with measure 60. Dynamics include *p* and *pp*. A fermata is placed over the final measure of this system.
- System 2 (Measures 65-69):** Starts with measure 65. Dynamics include *p* and *pp*. A fermata is placed over the final measure of this system.
- System 3 (Measures 70-74):** Starts with measure 70. Dynamics include *p* and *pp*. It features three instances of *rit.* (ritardando) and a *ritard.* (ritardando) marking.
- System 4 (Measures 75-81):** Starts with measure 75. Dynamics include *p* and *pp*. It features two instances of *ritard.* (ritardando), two instances of *Adagio.*, and a *Pedal.* marking.
- System 5 (Measures 82-88):** Starts with measure 82. Dynamics include *ff*. It features a *im Tempo* marking, a *Pedal.* marking, and a *ff* marking.

③ 제 2 삽입구

105마디에서부터는 베이스의 약박에 >(악센트)를 넣어 당김음의 느낌을 확실히 보여주며 점점 고조되는 반음계 진행과 *f*와 *p*의 대조된 셈여림 표현과 극적인 *sf*로 118마디까지 진행되며 118마디의 가장 낮은 C 음은 음향을 확대 시키고 119마디의 클라이막스(climax)의 진행을 돕는다. 왼손 반음계 진행은 즉흥연주처럼 들리며 이 곡에서 환상적 요소를 나타내고 있다. <악보 41>

<악보 41> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 105-120)

The musical score consists of three systems of staves. The first system starts at measure 105 with the tempo marking 'Im lebhaften Tempo' and dynamics 'p' and 'sf'. The second system starts at measure 110. The third system starts at measure 116 and includes a 'ritard.' marking. The final measure of the third system is circled and labeled 'climax' with the text '왼손의 반음계 진행으로 즉흥적 요소' (Spontaneous element due to left-hand chromatic progression).

26-30마디는 제 1주제로 125마디에서 다시 등장하는데, 마디 129에서 시작하는 'Im Legenton (전설적 음조로)' 로의 등장으로 인하여 기대하였던 제 1주제의 재현이 갑작스럽게 중단되면서 자유로운 형식의 판타지로 곡을 환상

적으로 이끈다. <악보 42>, <악보 43>

<악보 42> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 22-30)

22

25

28

<악보 43> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 121-137)

121

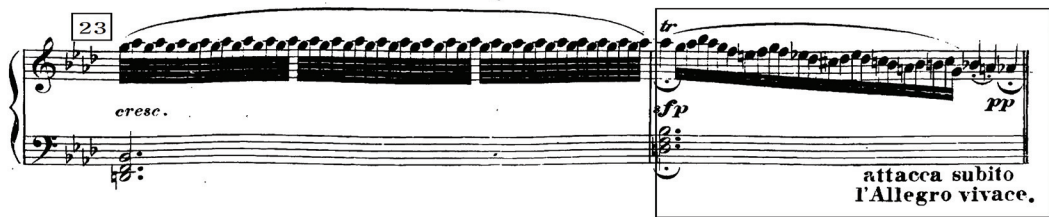
125

129 Im Legendenton. ♩. 72.

이어지는 제 1주제의 생략

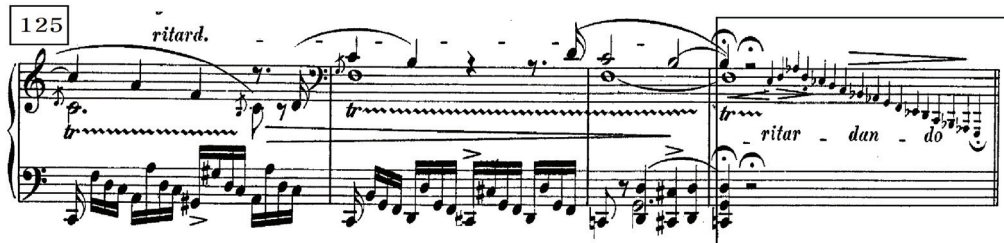
123마디에는 트릴 후 이어져 나오는 즉흥적 악구로 기교적인 카덴차 효과를 보이는 반음계 스케일이 등장하는데, 이것은 베토벤이 피아노 소나타에서 환상곡적 요소를 사용할 때 쓰는 종류 중 하나이고, 즉흥적 요소의 기교적인 선율은 바흐의 환상곡에 있어서 중요한 음악적 요소 중 하나이며 화려한 음형을 통해 기악적인 기교를 나타냈다. 이러한 기교적인 요소는 베토벤도 사용하였으며 그의 <환상곡 소나타, Op. 27 No. 1>의 3악장에도 볼 수 있다. 슈만은 베토벤의 영향을 받은 것을 알 수 있다. <악보 44>, <악보 45>

<악보 44> 베토벤, <소나타> Op. 27-1 제 3악장 (마디 23-24)



트릴 후 이어지는 화려한 음형의 즉흥적 악구 등장

<악보 45> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 125-128)

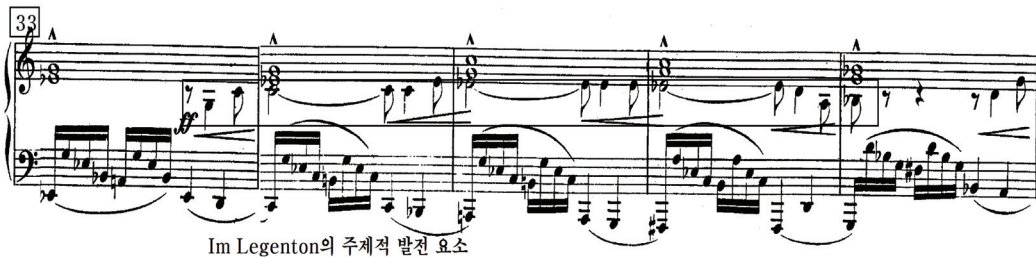


(2) 발전부 (마디 129-224)

① 에피소드 (Episode)

129마디에서 나타나는 Im Legenton의 느린 단락이 등장하고, 변주되는 선율은 클라라에 대한 그리움 가득한 슈만의 내면 세계를 표현한다. 고전적 소나타 형식에서는 없는 부분으로 음악학자 로즈너(Linda Rosener)는 이 부분을 발전부 안에 삽입된 에피소드(episode)로 취급한다. 이 독립적이고 긴 에피소드는 형식의 균형을 깨뜨리며 모호함을 증가시키며 환상적 요소를 자아낸다.⁴⁷⁾ 삽입된 에피소드는 판타지의 특징인 환상적 느낌을 부여하는 부분으로 판타지의 형식상 중요하다. 이 주제는 G 단조의 화성으로 시작하며, 앞에서 나온 33마디부터의 C 단조의 화성 연결구를 G 단조의 화성과 C 단조의 화성의 교차로 전조되면서 181마디까지 5번에 걸쳐 변주된다. 128마디의 기교적인 레치타티보에 이어 *p* 의 느린 시작을 하며, 154마디에서는 반음계 순차상행으로 크레센도되며 점차 고조되어 C ' ' ' 음으로 향하며 분기점을 찍고 *p* 로의 갑작스런 셈여림 변화를 보인다. 다이내믹의 대조로 격한 감정변화를 나타내며 환상곡의 요소를 나타내고 있다. <악보 46>, <악보 47>

<악보 46> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 33-37) (제시부의 연결구)



Im Legenton의 주제적 발전 요소

47) 안소영, “슈만의 피아노 작품에서 나타나는 다양한 병행구조: 피아노 소나타와 C장조 환상곡을 중심으로,” 『이화음악논집』 (2010), p.120.

<악보 47> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 129-159)

129 *Im Legendenton. ♩ = 72.*

137 언결구의 선율 변주

144

149

155 *ritard.*

*ff*와 *p*의 대비로 감정 변화

반음계의 순차진행으로 클라이막스로 향함

② 제 2주제 (마디 181-194)

발전부에서는 서정적인 제시부의 제 2주제가 전조되어 D \flat 장조로 나타나며, 소프라노에서 테너로 진행을 하며 음색 변화가 나타난다. 191마디에서 시작되는 *rit.* 는 194마디까지 이어지며 195마디에서 In Tempo로의 빠르기 변화가 있으며 왼손의 반음계적 즉흥적 연주 기교와 오른손의 스케르쑈의 활달한 리듬이 등장한다. 감정변화로 인한 급격한 분위기의 전환으로 환상요소가 나타나고 있다. 4번의 동형진행에 걸쳐 204마디로의 클라이막스를 이끌며 클라이막스는 unison으로 진행되며 *sf* 로 강조되는 낮은 베이스 음역과 *fff* 의 사용으로 풍부하고 폭 넓은 음향을 들려준다. 222마디에서 *rit.* 되며 페르마타에 의한 C 단조의 화성으로 정격 종지된다. <악보 48>

<악보 48> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 195-224)

195 *im Tempo*

199

203 4번의 동형진행

208 climax 왼손과 오른손의 unison 진행

213 *ritard.* *Pedal.*

219 — 한페달 처리

ritard.

c m : i

(3) 재현부 (마디 225-295)

① 제 1 주제

재현부는 제시부의 축소형으로 반복과 삽입구를 생략 했으며, 제 1주제가 E \flat 장조로 전조되어 나타난다. 보통 소나타 형식에서는 재현부의 주제가 제 1주제 조성이 제시부와 같은 조성으로 제시된다. 그러나 이 판타지 작품에서 슈만은 2개의 주제를 소나타 형식으로 제시했지만 다른 조성 사용으로 환상곡 풍 요소를 보이며 자유롭게 작곡했다. <악보 49>

<악보 49> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 225-226)

224 **Erstes Tempo.**

ff

E \flat Major

(4) Coda (마디 295-309)

295마디에서 시작하는 코다는 베토벤의 연가곡 <멀리있는 연인에게, Op. 98>의 제 6곡의 선율을 인용한 부분이다. 이는 점차 확대된 선율로 발전하며 레치타티브적인 연결구를 거쳐 코랄과 같이 고요한 V $_7$ 의 반복된 화성이 나타난다. 마침내 C 장조의 으뜸화음이 나타나며 정격종지되며 페르마타에 의해 곡이 마무리 된다. <악보 50>

<악보 50> Fantasie Op. 17 제 1악장 (마디 295- 309)

295 Adagio.

301 베토벤 연가곡 선율 이용

rit. ritard. pp Pedal p rit.

선율의 확대

CM:I

1악장 주제의 전개법은 극히 슈만풍이며 낭만적이다. 이는 음악의 형식보다도 내용이나 주관적인 표현을 더욱 중요시 했다. 1악장 형식은 소나타로 제시되지만 제 1주제에 이어 제 2주제가 나올 때나 재현부가 등장할 때 조성관계에 있어 자유로우며, 중간에 느린 단락의 삽입 등으로 형식을 모호하게 하며 환상곡의 자유로움을 추구 했다. C 장조의 으뜸 3화음은 숨겨진 하나의 화음으로 마지막 부분에 가서야 등장하며 원조의 으뜸화음이 곡의 마지막에서 처음 등장하고 있는 부분 또한 판타지의 자유로움을 강조했다. 1악장에서 보여지는 환상적 요소로는 전체 1악장에 걸쳐 클라라를 떠올리며 쓴 ‘클라라의 선율’ 테마가 자주 등장해 곡의 환상적 흐름을 놓치지 않고 조성, 셈여림, 박자의 잦은 변화로 갑작스런 감정변화를 나타내고 있으며 다양한 지시어로 곡의 분위기는 자주 바뀌며 작품에 판타지적 요소를 더하고 있다.

2) 2악장

‘*Mässig, Durchaus energisch* (알맞게, 아주 활기차게)’ 로 악장 전체가 생기로 가득하다. 두터운 화성진행과 복잡한 대위법적 진행이 곡 전체에 걸쳐 나타난다. 슈만이 처음에 의도했던 ‘전승 기념품(Trophies)’ 이라는 부제에 맞게 짙은 화성의 진행으로 힘차게 시작하는 웅장한 행진곡 풍의 악장이다. 전체적인 주제는 E♭장조의 조성을 사용했고 주제 및 전체적인 리듬은 붓점 리듬으로 통일된다. 베토벤은 영웅적인 이미지를 나타낼 때 E♭장조의 조성을 사용했으며, 베토벤의 <소나타, Op. 101>의 제 2악장에서는 고집스런 붓점 리듬이 등장한다. <악보 51>

<악보 51> 베토벤, <소나타> Op. 101 제 2악장 (마디 1-11)

전체 악곡에 걸친 통일된 붓점 리듬의 등장

2악장에서는 두개의 인용기법이 나타난다. 첫째, 1악장에 삽입되었던 베토벤의 연가곡 <멀리있는 연인에게, Op. 98>의 제 4곡을 인용하여 2악장의 전체

적 주제로 사용했고 둘째, 서정적인 제 2주제의 선율 역시 베토벤의 연가곡 <멀리있는 연인에게, Op. 98>의 제 4곡을 인용하였다. 제 1악장이 클라라에 대한 열정적인 사랑의 환상곡이라면, 제 2악장은 베토벤 기념비 착수를 기념하며 베토벤에 대한 슈만의 경의를 표한 작품이라고 할 수 있다. 전체 구성은 빠르게 - 느리게 - 빠르게의 세 부분으로 되어 있으며 처음에 제시된 주제가 전체 3악장에 걸쳐 3번 반복 되면서 A - B - A - C - B - A - B - Coda 로 자유로운 론도형식을 취하고 있다. 슈만은 기본 론도 형식인 A - B - A - C - A 에서 발전시켜 자유로운 론도형식을 확립했고, 잦은 조성변화를 사용해 기존의 양식에서 벗어나는 등 판타지가 갖는 자유로움을 추구했다.

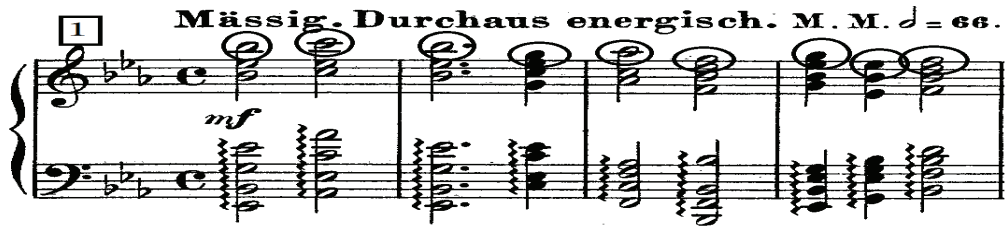
(1) A부분 (마디 1-22)

제 1주제는 베토벤의 연가곡 <멀리있는 연인에게, Op. 98>의 제 4곡을 인용하여 사용했다. 폭넓은 화음의 진행으로 오케스트라적 효과가 두드러지며, 2악장 전체에 걸쳐 3번 등장하는데 매번 등장 할 때 마다 더욱 강렬해진다. 제 1주제가 반복 될 때마다 악상은 *mf* → *ff* → *fff* 로 셈여림의 변화와 약간의 리듬변화가 있으며 악상을 단계적으로 발전시키면서 짜임새 있는 구성을 보인다. <악보 52>, <악보 53>

<악보 52> 베토벤, <멀리있는 연인에게> Op. 98 제 4곡 (마디 1-5)



<악보 53> Fantasie, Op. 17 제 2악장 (마디 1-4)



(2) B부분 (마디 22-91)

B부분에도 베토벤의 연가곡 <멀리있는 연인에게, Op. 98>의 제 4곡을 인용하여 서정적인 제 2주제를 사용했다. 처음의 A부분은 호모포니적인 짜임새에 비해 B 부분은 폴리포니적인 짜임새로 되어있다. 22마디부터 중성부의 중심 선율이 4도 음정의 도약과 순차진행 선율로 나타나는데 왼손 부분에서 차례로 모방하고 있다. 이는 대위법적으로 짧은 모방기법을 사용하여 대위법의 형태로 반복되는데 바흐의 영향을 받은 슈만의 음악적 특징으로 나타난다. 붓점 리듬의 사용으로 리듬감이 강조되며 기교적인 어려움이 따른다. 계속적인 붓점 리듬은 붙임줄로 인해 약박에 악센트가 오면서 역동적인 행진곡 분위기를 나타내고 있다. <악보 54>, <악보 55>

<악보 54> 베토벤, <멀리있는 연인에게> Op. 99 제 6곡 (마디 58-59)



<악보 55> Fantasie Op. 17 제 2악장 (마디 22-24)

22

pp

f *p*

모방 대위법 사용

(3) A부분 (마디 92-113)

처음 E \flat 장조의 제 1의 주제가 그대로 사용되면서 *mf* → *f* 로 셈여림이 변화되었고, 리듬은 불임줄과 *sf* 의 사용으로 싱코페이션 되며 리듬의 변화를 보인다. 특히 약박에 *sf* 의 삽입으로 환상적 요소가 나타난다. 101마디에서 나타나는 소프라노의 B \flat 음의 3번 연속음은 오케스트라적인 사운드로 트럼펫 효과를 나타내며 힘찬 행진곡풍 요소를 보여준다. <악보 56>

<악보 56> Fantasie Op. 17 제 2악장 (마디 93-102)

93

sf

sf

B \flat 트럼펫 효과로 관현악 색채감 요소

98

(4) C부분 (마디 114-157)

‘*Etwas langsamer* (조금 느리게)’ 의 느린 단락으로 앞의 힘찬 행진곡 분위기와 전혀 다른 서정적 부분으로 싱코페이션 되는 리듬이 특징이다. 내성부에 악센트를 넣어 주제 선율을 강조하고 있다. 주제는 알토성부에서 소프라노 선율의 자리바꿈(*inversion*)되며 동형 진행된다. <악보 57>

<악보 57> Fantasie Op. 17 제 2악장 (마디 114-121)

The image shows a musical score for the second movement of Fantasie Op. 17, measures 114 to 121. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. Measure 114 is marked 'Etwas bewegter.' and 'p'. The bass line has a 'Pedal' marking. Measure 118 is marked 'rit.'.

알토에서 소프라노 선율로 동형진행하며 주제는 성부가 바뀌며 *inversion*된다.

141마디에서부터 156마디까지는 1악장에도 나타났던 스케르쪼가 등장한다. 스타카토사용과 음정 도약, 짧은 쉼표를 사용하여 익살스러운 분위기로 앞의 서정적인 부분과 대조를 이루며 환상적 요소로 급격한 감정변화를 한다. 스케르쪼는 론도와 같은 형식으로 2개의 에피소드가 있고, 주제는 나타날 때마다 조금씩 변하는데 동형진행을 하며 *pp* 의 쉼여림으로 시작해 매번 나타날 때마다 더욱 강렬해지며 *f* 까지 쉼여림 변화를 한다. <악보 58>

<악보 58> Fantasie Op. 17 제 2악장 (마디 141-154)

141 *pp* scherzando 동기 동기 확장된 동기 *f*

145 *p* *f*

150 *f* *f*

(5) B - A - B 부분 (마디 157-232)

이 부분은 마지막으로 등장하는 앞으로 나올 A의 주제를 준비하는 듯 셈여림은 *pp* 에서 *fff* 까지 확장된다. 189마디에서부터 unison으로 등장하며 고조되는 반음계적 상행진행으로 크레센도 되며 *fff* 로 향한다. 2악장의 클라이막스 부분인 193마디에서부터 가장 큰 음향의 A의 주제가 나온다. 앞부분의 A 부분과 같은 조성으로 앞꾸밈음을 이용해 역동적인 당김음 리듬의 형태를 보인다. <악보 59>

<악보 59> Fantasie Op. 17 제 2악장 (마디 186-198)

climax로 음향확대

앞꾸밈음으로 당김음 리듬 진행

6) Coda (마디 232-260)

232마디에서 등장하는 Coda로 ‘*viel bewegter* (아주 역동적으로)’ 라는 지시어로 넓은 음정의 도약과 붓점 리듬 사용으로 연주자들에게 어려운 기교를 요구한다. 일반적 론도의 코다는 주제를 사용하는 것에 반해 이 작품에서는 앞부분에 전혀 나오지 않았던 새로운 소재를 등장시키며 슈만의 낭만적인 판타지로 환상적 요소를 표현하고 있다. 4도 음정의 도약으로 정교한 붓점 리듬과 악센트의 효과가 특징을 이루며 화려하게 끝맺음 된다. <악보 60>

<악보 60> Fantasie Op. 17 제 2악장 (마디 230-237)

Eb Major의 정격종지

10도 이상의 넓은 음정 도약, 악센트의 사용으로 당김음 강조

제 2악장은 다소 단조로운 주제의 반복이 3번에 걸쳐 나타나며 풍부한 오케스트라 음향이 나타난다. 행진곡풍의 악장으로 베토벤의 <소나타, Op. 101>의 제 2악장에서 등장하는 것과 같이 붓점 리듬이 악장 전체를 지배한다. 화성적 진행은 투텁고 짜임새 있으며, 대위법적 기법을 전제 악장에 걸쳐 사용했다. 불규칙한 악박에서의 악센트의 사용과 당김음의 사용으로 씩씩한 행진곡의 분위기가 강조된다.

3) 3악장

‘*Langsam getragen. Durchweg leise zu halten* (느리게, 지속적으로, 끝까지 나즈막한 소리로)’ 연주하라는 지시어가 있다. 발전부가 생략된 제시부 - 경과부 - 재현부 - Coda의 형식으로 된 소나타 형식의 축소판인 소나티나(Sonatina)형식이다. 일반적으로 소나타의 마지막 악장의 빠르고 화려함과는 달리 이 곡은 아주 느리고 차분하며, 시종일관 환상적이며 포근한 분위기로 고요히 끝을 내는 종결구를 갖는다. 이는 베토벤의 <소나타, Op. 109>와 <소나타, Op. 111>의 느린 악장 끝맺음에서 영향을 받았을 것으로 생각되는 에필로그 같은 피날레의 느린 악장이다.⁴⁸⁾ 단순한 구성에 비해 전조가 빈번하며, 전조의 움직임 또한 예측 할 수 없게 대담한 전조를 하며 진행된다.

(1) 제시부 (마디 1-71)

① 도입부(마디 1-4), 제 1주제(5-14)

3악장은 사랑스러운 아르페지오 음형으로 시작되며 부드러운 아르페지오 음형들은 3악장 전체를 이끌며 곡 전체를 통일감 있게 한다. 5마디에서는 오른손의 분산화음의 내성부에서 점 4분음표의 음형을 보이며 제 1주제가 등장하고, 제 1주제는 오른손의 분산화음과 왼손의 옥타브를 사용해 풍부한 음색을 들려준다. 왼손은 옥타브의 C - B - A - G - F 음으로의 순차하향 진행을 한다. 이는 1악장에서 슈만이 취했던 ‘클라라 선율’의 인용 기법으로 3악장에 등장했다. <악보 61>

48) Rey Longyear, 김혜선 역, 『Nineteenth century Romanticism in Music』 (서울: 다리, 2001) p. 121.

<악보 61> Fantasie Op. 17 제 3악장 (마디 1-11)

Langsam getragen. Durchweg leise zu halten. M.M. ♩ = 60.

4 'lovely chord'라 불리는 전체 악장을 이끄는 부드러운 아르페지오 음형

8 왼손의 하향진행되는 '클라라 선율' 인용

오른손 펼침화음 안에서 나타나는 주제 선율

② 경과구 (마디 15-23)

제 1주제에 이어 곧 이어 나타나는 경과구는 왼손의 분산화음과 오른손의 순차 하향진행이 이어진다. 여기서 보여지는 화성은 불협화성인데도 슈만은 4마디의 페달을 하나의 페달로 처리해 비화성음이 섞이며 신비한 소리로 환상적인 분위기로 이끌며 창의에 넘치는 환상적 흐름을 보여준다. <악보 62>

<악보 62> Fantasie Op. 17 제 3악장 (마디 15-19)

③ Codetta(마디 23-29)

제 1 주제는 C 장조에서 F 장조로 전조되며 짧은 7마디의 코데타로 종결된다. 여기에서는 슈만이 자주 사용하였던 대위법 기법이 나타난다. <악보 63>

<악보 63> Fantasie Op. 17 제 3악장 (마디 20-30)

④ 제 2주제 (마디 34-59)

A \flat 장조로 시작하는 제 2주제는 제 1주제와 같이 짧은 도입부를 가지며 ‘*Etwas bewegter* (약간 활동적으로)’ 이라는 지시어와 함께 시작된다. 33마디에서 E \flat 장조에 이어 다음 마디인 34마디는 A \flat 장조로 대담한 전조를 하며 처음으로 화성반주부가 등장한다. <악보 64>

<악보 64> Fantasie Op. 17 제 3악장 (마디 27-37)

The musical score for Fantasie Op. 17, 3rd movement (measures 27-37) is presented in piano. It begins at measure 27 with a treble and bass clef. The key signature is A-flat major. The score includes dynamic markings such as *pp* and *mf*, and performance instructions like 'Tempo의 변화' and 'Etwas bewegter 약간 활동적으로'. A key change is indicated from E-flat major to A-flat major. Measure numbers 27, 31, and 35 are marked at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line and repeat sign.

(2) 경과구 (마디 72-86), 재현부 (마디 87-122), Coda (마디 123-142)

3악장은 발전부 없이 경과구가 제시부와 재현부를 연결한다. 재현부에서는 제 1주제가 생략되고 4마디의 도입부에 이어서 D \flat 장조의 제 2주제로 시작된

다. 123마디에서는 코다가 시작 되면서 시작 부분에 등장하는 제 2주제의 선율의 등장으로 3악장은 제 1주제 보다도 제 2주제에 의해 곡이 전개되는 듯한 느낌을 갖게 한다. 127마디부터는 양손의 아르페지오 코드가 나오면서 ‘nach und nach bewegter und schenler (움직임을 더해 점점 빠르게)’ 라는 지시어와 함께 속도가 빨라지며 고조되다가 차츰 *rit.* 되며 Adagio로 바뀌면서 C 장조의 으뜸화음으로 정격 종지된다. <악보 65>

<악보 65> Fantasie Op. 17 제 3악장 (마디 123-142)

123

126 제 2주제 선율의 사용요소

Nach und nach bewegter und schneller. 움직임을 더해 점점 빠르게

130

133

137 Adagio.

rit.

p

CM : I

처음부터 곡을 이끌며 마지막 까지 계속되는 아르페지오 음형안에서의 선율은 물흐르듯 끊임없이 유유 자적히 흐르며 환상적인 흐름을 놓치고 않고 진행한다. 슈만의 <Fantasie, Op. 17>의 3악장은 피아노 문헌상 가장 서정적인 악장으로 불릴 수 있을 만큼 시적 표현이 뛰어난 작품으로 평가 받는다.

V. 결 론

기악 음악에서 ‘판타지’ 라고 불리는 장르는 여러 시대를 거치면서 다양한 모습으로 소개되었다. 16세기에는 엄격한 모방형태로 나타나고 17세기에는 바흐에 의해 즉흥적이며 기교적인 자유로운 기법으로 작곡되었다. 18세기와 19세기 초에는 모짜르트와 베토벤에 의해 소나타의 형식을 빌려 화성, 전조, 리듬, 악상표현에 대조를 이루며 아주 자유롭고 환상적인 곡으로 발전해 나간다. 슈만 동시대의 판타지는 ‘자유로운 형식의 악곡으로 작곡가에 의해 독창적이고, 상상력에 의한 창의적인 기악곡으로 특징 지어진다’ 라는 것을 알 수 있었다.

19세기의 ‘낭만주의 운동’ 은 판타지에 영향을 끼쳤다. 19세기를 지배한 음악관은 매우 주관적이며 감정적 미학이다. 낭만주의 작곡가들은 그들의 감정을 음악 안에 포함시켰고, 틀에 박힌 고전주의 음악의 형식을 깨고 낭만주의 음악 안에서의 아주 자유로운 표현을 했다. ‘낭만주의 운동’ 은 판타지가 추구하는 이상과 맞물리면서 판타지라 불리는 환상곡은 낭만주의 작곡가들에게 가장 부합되는 장르였다. 절대음악에서 표제음악으로 점차 변질 되며, 낭만주의 시대의 표제적 성격소품은 큰 인기를 끌며 작곡가들은 단순한 A-B-A 의 3부 형식에 자유로운 표현과 환상을 담았다. 문학에 심취해 있던 슈만은 음악과 문학과의 결합을 시도해 독특한 문학적 성격소품(character piece)과 그만의 독특한 판타지를 창조해 냈다.

본 논문에서 연구한 <Fantaiestücke, Op. 12>와 <Fantasie, Op. 17>는 문학과의 연관이 있으며 슈만은 자유로운 형식의 판타지라는 작품을 통해서 클라라를 향한 뜨겁고 열정적인 사랑을 강하게 전달하고 있다. 사랑은 인간이 가지는 가장 본능적인 자신만의 환상으로 표현 되는 자유로운 감정이다. 슈만

은 그의 사랑을 표현하는 방식으로 작품 안에 인용법을 사용한다. 즉 그는 작품 안에 소설의 제목 또는 내용을 인용하거나 가곡 선율을 인용하고, 또한 시를 인용하는 방법 등 다채로운 방법으로 문학과 음악의 합일을 도모한다.

<Fantaiestücke, Op. 12>는 슈만이 영향을 받은 호프만의 소설로 등장하는 인물들의 갈등, 대조를 통해 또는 현실세계와 환상세계를 등장시켜 이중성을 부각했다. 슈만은 소설 안의 이중성을 그가 만들어낸 가상의 인물 플로레스탄과 오이제비우스를 작품 안에 등장시켰으며, 소설 속의 내용이나 대화체 등을 슈만은 그의 창의력을 이용해 문학을 ‘음악화’로 바꾸어 그만의 작곡기법으로 구사하고, 공상적이고 환상적인 분위기를 피아노 작품 안에서 표현해 낸다.

<Fantasie, Op. 17>은 슈만이 클라라를 향한 열정적인 사랑의 노래이다. 1악장 서두에는 그녀를 암시하는 쉴레겔의 시구를 인용했으며, C 장조의 조성으로 클라라(Clara)의 앞 글자를 인용해 조성을 확립했으며, 클라라 선율을 빈번히 곡 전체에 등장시키고, 마지막 부분에 베토벤의 가곡 선율을 인용해 클라라에게 부드러운 노래 ‘나의 연인이여, 당신을 위한 이 노래를 받아 주오’를 불러준다. 이렇듯 클라라에 대한 슈만의 열정적인 사랑을 그는 제 1악장 안에서 강하게 표현하고 있다. 제시부 - 발전부 - 재현부가 있는 전형적인 소나타 형식이지만 그 안에서 슈만은 판타지라는 요소를 도입해 자유로운 형식으로 시적이고 내면적인 암시와 그만의 상상적인 세계에서 작곡을 했다.

본 논문의 연구로 인해 문학과 음악에 이중 재능을 보였던 슈만의 음악에서 나타나는 그의 내면적인 음악세계를 이해할 수 있었다. 그리고 낭만주의 판타지에 나타나는 특성으로 창의적이며 주관적 내용을 담은 그의 판타지 작품을 이해할 수 있게 되었다.

참 고 문 헌

국내 도서

김문자 외 4인. 『들으며 배우는 서양음악사』. 서울: 심설당, 1993.

김용환. 『19세기 음악』. 서울: 음악세계, 2005.

민은기, 신혜승. 『서양음악의 이해』. 서울: 음악세계, 2001.

이영민. 『르네상스 음악』. 서울: 음악세계, 2007.

차오성 · 오희숙 · 김미옥. 『피아노 문헌 연구 II』. 서울: 심설당, 2012.

허영한 외 6인. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』. 서울: 심설당,
2011.

홍정수 · 김미옥 · 오희숙. 『두길 서양음악사 1』. 경기: 나남출판, 2006.

홍정수 · 오희숙. 『음악미학』. 서울: 음악세계, 2004.

번역 도서

Apel, Willi. 한국음악교재연구회 역, 『피아노 음악사』. 서울: 세광음악 출판
사, 1990.

- Boucourechliev, Andre. 김방현 역. 『슈만』 . 서울: 삼호 출판사, 1992.
- Donald van Ess, H. 안정모 역. 『The Heritage of Musial Style 』 . 서울: 다라, 1998.
- Frederick, Dorian. 안미자 역. 『음악연주사』 서울: 세광음악출판사, 1986.
- Gillespie, John. 김경임 역. 『피아노 음악』 대구: 계명대학교, 1996.
- Grout, Donald Jay. Palisca, Claude V. and J. Peter, Burkholder. 민은기 외 5인 역. 『A History of Western Music』 . (제7판) 서울: 이앤비 플러스, 2007.
- Hoffmann, E. T. A. 김선형 역, 『호프만 단편선』 . 경남: 경남대학교, 2002.
- Kirdy, F. E. 김혜선 역. 『A Short History of Keyboard Music』 . 서울: 도서출판사 다리, 2005
- Leichtentritt, Hugo. 최동선 역. 『Musical Form』 . 서울: 현대음악, 1998.
- Longyear, Rey M. 김혜선 역. 『19세기 낭만주의 음악』 . 서울: 다리, 2000.
- Michels, U. 홍정수, 조선우 역. 『음악은이』 . 서울: 음악춘추사, 2002.

외국도서

- Chissell, John. *Schumann Piano Music*. England: BBC Publications, 1972.

_____. *Schumann*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1977.

Geck, Martin. *Robert Schumann: The Life and Work of a Romantic Composer*. London : The University of Chicago Press, 2013.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, vol. 3.
New York: Oxford University Press, 2005.

논문

김지연. “슈만의 피아노 음악에 나타난 인용 기법; Fantasie Op. 17을 중심으로.” 석사학위 논문, 경희 대학교, 2003.

박은정. “Fantasia에 관한 연구; 낭만주의 시대의 작품을 중심으로.” 석사학위 논문, 전남대학교, 1999.

설보미. “리스트 b단조 소나타에 관한 연구; 판타지풍 단악장 소나타 양식.” 박사학위 논문, 단국 대학교, 2011.

이훈진. “R. Schumnn Fantasie, Op. 17에 대한 연구.” 석사학위 논문, 이화 여자대학교, 2003.

정유미. “R. Schumnn의 Fantasiestuke, Op. 12에 대한 연구; E. T. A. Hoffmann 문학의 연관성 중심으로.” 석사학위 논문, 국민대학교, 2007.

최혜영. “슈만의 Fantasie, Op. 17에 대한 연구.” 석사학위 논문, 한양대학교, 2010.

학술지

김미영. “‘새로운 시적 시대’의 추구: 슈만의 음악관,” 『음악이론연구』 II
p. 5-19. 2006.

김희열. “독일 가곡과 슈만의 문학적 음악세계.” 『독일문학』 . 제 109집,
2009.

안소영. “슈만의 피아노 작품에서 나타나는 다양한 병행구조; 피아노
소나타와 C장조 환상곡을 중심으로.” 『이화음악 논집』 . 2010.

사전

Apell, Willi. *The Harvard Dictionary of Music*. London: Heinemann
Educational books, 1970.

Stanley, Sadie(ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
London: Macmillan Publishers Limited.

박세원. 『음악용어사전』 서울: 세광음악사, 1986.

악보

Beethoven, Ludwig. *Piano sonata, Op. 27 No. 1* Leipzig: Breitkopf &
Härtel, 1862-90.

_____. *Piano sonata, Op. 101* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862–90.

Copland, Aaron. *Piano Fantasy* Boosey & Hawkes, 1957.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Fantasia in C minor, K. 475* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878.

Schumann, Clara. *Soirées Musicales, Op.6* Leipzig: Hofmeister, n. d., 1836.

Schumann, Robert. *Fantasia, Op.17* Leipzig: Breikopf & Härtel, 1879–1912.

_____. *Phantasiestücke, Op. 12* Leipzig: Breikopf & Härtel, 1879.

Website

<http://www.wikipedia.org/wiki/fantasia> (2013년 5월 14일 열람)

<http://www.wikipedia.org/wiki/fantasy> (2013년 5월 14일 열람)

ABSTRACT

A Study of Robert Schumann's Fantasy;
Focused on *Fantasiestücke, Op. 12* and *Fantasie, Op. 17*

Cheong, Young Sook
Major Instrumental Music
Department of Music
The Graduate School of
Sungshin Women's University

Robert Schumann's (1810–56) works, *Fantasiestücke, Op. 12* and *Fantasie, Op. 17* present the composer's interests on literature, and music. Schumann was influenced from the Romantic movement. He was particularly interested in poetic fantasy appeared in contemporary German literature. The characteristics are also appeared in his musical works, especially in his fantasy pieces.

His *Fantasiestücke, Op. 12* and *Fantasie, Op. 17* present programmatic characteristics and are found the fusion of formal elements of sonata form with free compositional idea of fantasy.

The purpose of the thesis is to analyze various characteristics, such as, poetic and imaginative idea and their combination of compositional and literary technique appeared in Schumann's fantasy.